ARTA 78

ANUL XXV NR. 4/1978

CONFERINŢA NAŢIONALĂ A UNIUNII ARTIŞTILOR PLASTICI

CUVÎNTAREA TOVARĂŞULUI NICOLAE CEAUŞESCU

Stimaţi tovarăşi şi prieteni,

Îmi este deosebit de plăcut să particip la deschiderea lucrărilor Conferinţei naţionale a Uniunii Artiştilor Plastici şi să vă adresez, cu acest prilej, dumneavoastră, participanţilor la conferinţă, tuturor pictorilor, sculptorilor, graficienilor, celorlalţi slujitori ai artei plastice din ţara noastră, în numele Comitetului Central al partidului, al Consiliului de Stat şi guvernului, precum şi al meu personal, un salut călduros, împreună cu cele mai bune urări. *(Aplauze puternice, prelungite).*

Conferinţa dumneavoastră are loc în condiţiile cînd întregul popor, strîns unit sub conducerea partidului, desfăşoară o activitate clocotitoare pentru înfăptuirea istoricelor hotărîri ale Congresului al XI-lea şi ale Conferinţei Naţionale de ridicare a patriei noastre pe noi culmi de progres şi civilizaţie. Vom încheia peste cîteva zile prima jumătate a acestui an şi, totodată, prima jumătate a cincinalului 1976–1980.

Putem spune că am realizat cu succes programul primei jumătăţi a cincinalului, obţinînd peste plan o producţie de mai bine de 40 miliarde lei. Aceasta creează condiţii pentru înfăptuirea atît a planului cincinal elaborat de Congresul al XI-lea, cît şi a programului suplimentar stabilit de Conferinţa Naţională pentru realizarea, în acest cincinal, a unei producţii suplimentare de cel puţin 100 miliarde lei. În agricultură am realizat în medie pe primii doi ani o producţie de cereale de peste 19 milioane tone anual. Condiţiile din acest an ne permit să prevedem că vom avea, de asemenea, o recoltă bună. Au cunoscut un progres puternic ştiinţa, învăţămîntul, cultura – factori de seamă ai construcţiei orînduirii noi, socialiste.

Întreaga activitate de dezvoltare economico-socială a ţării are drept scop creşterea în ritm înalt a forţelor de producţie, a bogăţiei naţionale şi ridicarea, pe această bază, a bunăstării materiale şi spirituale a întregului nostru popor – ţelul suprem al politicii partidului, esenţa societăţii socialiste multilateral dezvoltate pe care o edificăm în România. *(Aplauze puternice, prelungite).*

Sînt cunoscute măsurile pe care le-am adoptat pentru creşterea într-un ritm mai înalt a veniturilor oamenilor muncii pe cincinal – cu 32 la sută, faţă de 20 la sută cît era prevăzut în plan. Am încheiat prima parte a majorării cu 3 luni mai devreme, urmînd ca în 1979 şi 1980 să realizăm cea de-a doua etapă a majorării, astfel ca pînă la sfîrşitul anului 1980 creşterea retribuţiei reale să depăşească 32 la sută. Aceste măsuri au fost posibile datorită faptului că minunata noastră clasă muncitoare, ţărănimea, toţi oamenii muncii din sectorul producţiei materiale – factorul hotărîtor al dezvoltării societăţii noastre, ca de altfel al oricărei societăţi – au obţinut rezultate mai bune decît prevăzusem iniţial.

Avem toate condițiile să realizăm cu succes planul cincinal în toate domeniile și chiar – așa cum am menționat – să-l depășim substanțial. Aceasta ne-a permis să trasăm, la Conferința Națională, obiectivul ca în următorul cincinal România să depășească stadiul de țară în curs de dezvoltare și să pășească în rîndurile țărilor cu o dezvoltare economică medie. Totodată, creăm condițiile pentru avîntul general al societății noastre, dezvoltăm democrația socialistă, participarea conștientă a tuturor oamenilor muncii, a tuturor cetățenilor la conducerea societății, la elaborarea politicii interne și externe și înfăptuirea ei – acestea constituind cerințe obligatorii pentru edificarea societății socialiste, pentru mersul ferm înainte al României spre făurirea societății comuniste. *(Aplauze puternice, îndelungate).*

În același timp, în spiritul umanismului revoluționar, facem totul pentru asigurarea condițiilor de afirmare plenară a personalității umane, pentru promovarea în toate sectoarele vieții sociale a principiilor noi, revoluționare, ale eticii și echității socialiste. Am realizat, de asemenea, lucruri de seamă în înfăptuirea programului ideologic de educare a oamenilor muncii în spiritul concepției materialist-dialectice despre lume și viață, în spiritul socialismului științific. Aceasta se poate demonstra și prin avîntul puternic pe care l-a luat Festivalul Național „Cîntarea României", care s-a transformat într-o puternică manifestare a voinței întregului nostru popor de a munci, de a dezvolta economia, știința, cultura, arta, de a ridica patria noastră pe noi trepte de progres și civilizație *(Aplauze puternice, prelungite).*

Se poate spune că tot ceea ce am realizat este rezultatul creației și muncii libere a întregului nostru popor, al conducerii sale de către partidul comunist, care, călăuzindu-se după concepția revoluționară materialist-dialectică și istorică, după principiile socialismului științific, aplică în mod creator, la condițiile țării noastre, adevărurile și legitățile generale, asigurînd mersul ferm înainte al țării pe drumul socialismului, pe drumul societății comuniste *(Aplauze puternice, prelungite).*

Stimați tovarăși și prieteni,

Așa cum am menționat, pe baza avîntului forțelor de producție, edificăm o știință, un învățămînt și o artă strîns legate de munca pașnică, creatoare a poporului nostru, care să înnobileze și să dea noi dimensiuni spirituale întregii națiuni. Am vizitat expoziția dumneavoastră în care sînt înfățișate realizările obținute în intervalul care a trecut de la conferința precedentă. Într-adevăr, s-au creat lucrări artistice de seamă, opere despre care se poate spune că vor rămîne în patrimoniul culturii naționale. Alături de ceea ce ați prezentat în această expoziție, s-au creat și alte lucrări valoroase – mă refer îndeosebi la cele peste 150 de monumente și lucrări monumentale realizate în ultimii ani în diferite localități ale patriei, dintre care unele de un înalt nivel artistic și de o reală importanță istorică și socială. Se poate spune deci că și arta plastică, luată în toată complexitatea sa, a obținut rezultate importante în această perioadă. În acest fel, artiștii plastici au adus o contribuție însemnată la activitatea de formare a omului nou, la dezvoltarea culturii și artei noastre naționale și, fără îndoială, prin aceasta și la dezvoltarea artei și culturii universale. Pentru realizările obținute în perioada care a trecut, doresc să vă adresez cele mai calde felicitări și urarea ca în anii următori să realizați opere și mai bune, de valoare artistică și socială și mai înaltă *(Aplauze puternice, prelungite).*

Nu aș prezenta însă un tablou complet dacă nu aș menționa și faptul, bine cunoscut de dumneavoastră, că la dezvoltarea artelor plastice și-au adus contribuția și mii și mii de artiști amatori, care, în cadrul Festivalului „Cîntarea României" au realizat numeroase lucrări, dintre care unele de o valoare artistică și socială deosebită. La prima expoziție organizată în cadrul Festivalului „Cîntarea României" am avut prilejul să remarc ce minunate talente sînt în rîndul poporului nostru. De altfel, nu e un secret că din totdeauna poporul român, oamenii muncii de pe aceste meleaguri, fără deosebire de naționalitate, au dat dovadă de o înaltă măiestrie, de o sensibilitate artistică deosebită. De altfel, poporul este creatorul și purtătorul facleі artei, a întregii civilizații în patria noastră. De aceea, în participarea activă a maselor populare, a poporului însuși la creația artistică, inclusiv în domeniul artelor plastice, stă chezășia dezvoltării tot mai puternice a culturii noastre, a îmbogățirii continue a patrimoniului național, a ridicării nivelului de măiestrie al națiunii noastre socialiste. Poporului îi datorăm, și în domeniul artei, tot ceea ce am realizat mai de preț de-a lungul timpului, tot ceea ce păstrăm de veacuri ! Poporul va asigura continuarea și dezvoltarea artei noastre ! De altfel, și dumneavoastră sînteți fii ai poporului și împreună cu poporul trebuie să realizați înflorirea culturii socialiste ! *(Aplauze puternice, prelungite).*

Subliniez aceasta pentru că, pe măsura creșterii forțelor de producție, a bogăției naționale, pe măsura dezvoltării automatizării și mecanizării proceselor de producție, a reducerii duratei timpului de muncă în producția materială, oamenii vor dispune de mai mult timp atît pentru odihnă, cît și pentru creația liberă. Revine deci atît Uniunii Artiștilor Plastici, cît și cercurilor de creație care funcționează în mii și mii de întreprinderi, instituții, localități, sarcina de a stimula și încuraja desfășurarea activității artistice.

Bazîndu-mă pe aceste realități ale vieții noastre sociale, am deplina convingere că arta plastică – la fel ca și celelalte domenii ale creației literar-artistice – au perspective minunate de înflorire. Fără îndoială că la Festivalul din anul viitor al „Cîntării României" și la conferința viitoare a uniunii dumneavoastră vor fi prezentate lucrări ce le vor lăsa în urmă pe cele realizate pînă acum. Știu că dispuneți de forță, de imaginație, că poporul nostru – cum am arătat – dispune de un minunat geniu artistic. De aceea, am deplină încredere că arta noastră plastică va înflori tot mai mult *(Aplauze puternice, prelungite).*

Dragi tovarăși și prieteni,

Realizăm acum un vast program de construcții sociale – locuințe, case de cultură, alte așezăminte social-culturale. Orașele și satele patriei noastre se transformă rapid, căpătînd o înfățișare nouă, modernă. Am dori ca dumneavoastră, artiștii plastici din toate domeniile și specialitățile, să luați parte mai activă la această intensă activitate. Dorim ca unele din edificiile pe care le vom realiza în anii următori, într-o concepție arhitecturală originală, să înglobeze și lucrări de pictură și sculptură, fresce, alte opere monumentale, care să le îmbogățească artistic, punînd astfel în valoare și capacitatea creatoare, imaginația, spiritul novator al artiștilor noștri. Vom continua, desigur, să realizăm în diferite localități ale țării noi monumente, atît pe teme istorice, cît și pe teme inspirate din munca și viața poporului, din construcția clocotitoare a societății socialiste.

Dorim însă ca și în domeniul picturii să realizăm valori superioare. Cred că veți fi de acord că ar merita să reluăm și să dezvoltăm unele tradiții mai vechi ale artei plastice românești exprimate în opere de mare valoare, dintre care unele se păstrează, iar altele, din păcate, au fost distruse în timpul războiului. Urmînd această tradiție, ridicînd-o pe o treaptă superioară în condițiile de astăzi, să realizăm opere de mari dimensiuni atît ca tematică, cît și ca proporții fizice. Cred că nu este o cerință prea mare, o sarcină prea grea pentru dumneavoastră ! Dimpotrivă ! *(Aplauze puternice).*

Am constatat unele realizări importante în domeniul tapiseriei – de asemenea specific poporului român – care oferă posibilitatea realizării unor lucrări de mari proporții, cu o tematică foarte variată și de o înaltă calitate artistică. Sînt și alte domenii ale artei plastice în plin progres, la care nu vreau să mă refer, deoarece dumneavoastră le cunoașteți foarte bine.

Ceea ce dorim noi de la artiștii plastici, ceea ce am dori să marcheze conferința dumneavoastră, este trecerea, și în acest domeniu artistic, de la cantitate la o calitate nouă, superioară, adică la lucrări de înaltă valoare socială, istorică, artistică.

Este de înțeles că nu dorim orice fel de lucrare cu conținut tematic. Dorim lucrări tematice executate cu multă măiestrie artistică, opere care să înfățișeze munca, viața, entuziasmul întregului nostru popor în edificarea vieții, a noii societăți, care să redea istoria și lupta eroică a maselor, a mișcării revoluționare, a comuniștilor pentru libertatea și independența patriei, pentru dreptate socială și națională, pentru socialism. Toate acestea să fie însă înfățișate într-o formă artistică care să demonstreze talentul și forța creatoare a artiștilor noștri plastici, virtuțile spirituale ale poporului nostru *(Aplauze puternice, prelungite)*.

Cred că, fără pretenția de a fi complet, am sintetizat ceea ce așteptăm noi de la dumneavoastră, de la Conferința Uniunii Artiștilor Plastici. Desigur, vă rămîne sarcina să dezbateți aceste probleme, să elaborați programul prin care să răspundeți acestor cerințe ale partidului, cerințelor întregii noastre națiuni, care așteaptă de la dumneavoastră, de la toți oamenii de creație, opere de o valoare tot mai mare din toate punctele de vedere. Am convingerea că veți răspunde cu cinste acestor cerințe în următorii ani, că artele plastice din România vor înregistra un progres remarcabil în toate domeniile *(Aplauze puternice, prelungite)*.

Aceasta pune, desigur, în fața Uniunii, a conducerii sale noi cerințe, îndatorirea de a acorda mai multă atenție dezbaterilor în rîndul artiștilor plastici, inclusiv al cercurilor de creație din unitățile economice, sociale și teritoriale, discutării problemelor creației, elaborării unor tematici, a unor orientări care să răspundă cerințelor și așteptărilor noastre. Nu vreau să se înțeleagă cumva că vrem să limităm într-un fel libertatea de creație. Fiecare poate să creeze ce vrea. Așa cum am mai spus și altădată, însă, vreau să spun și acum : noi avem anumite pretenții din punct de vedere al tematicii și al calității artistice. Fiind, în numele poporului, beneficiarii operelor de artă, avem pretenția ca acestea să răspundă cît mai bine cerințelor la care m-am referit. Am în vedere în mod deosebit lucrările de artă monumentală, inclusiv frescele înfățișînd istoria națională mai veche și mai nouă a patriei noastre, prezentul socialist. Este cunoscut că așa s-a procedat întotdeauna în cazul lucrărilor de înaltă valoare socială, istorică și artistică. În acest scop trebuie să lucreze colective largi, din care nu pot lipsi, alături de artiști, istorici, alți specialiști, oameni ai muncii. Astfel, se pot elabora tematici care să răspundă pe deplin cerințelor noastre, urmînd ca cei ce le vor realiza să-și valorifice tot talentul și toată priceperea pentru a le da o expresie artistică cît mai înaltă. Nu spun nimic nou amintind că așa au procedat cei mai mari pictori și sculptori ai lumii. Știți bine că celebra Capelă Sixtină a fost realizată de Michelangelo la comandă, pe baza unei tematici impuse ; e adevărat, artistul a depășit cu mult ceea ce aștepta cel care a comandat-o. Și noi sperăm că veți dezvolta și îmbogăți tematica, realizînd opere de artă care să ducă faima măiestriei artiștilor plastici din România *(Aplauze puternice, îndelungate)*.

Desigur, pe lîngă asemenea opere, fiecare poate executa orice lucrări crede că e bine să realizeze și să le expună. Avem condiții largi de expunere și vom avea și mai multe ; desigur, judecătorul suprem — ca în toate, de altfel — este poporul. Dacă veți realiza lucrări prețioase, fără îndoială că ele vor fi binevenite, și oamenii muncii, cei care le vor cumpăra, vor da prin aceasta aprecierea lor concretă asupra valorii muncii dumneavoastră. Aceasta impune, desigur, realizarea unor lucrări care să fie înțelese de oameni. Și dacă vor fi bine înțelese acum, fiți siguri că vor fi înțelese și de generațiile viitoare ! *(Aplauze furtunoase)*.

Am dori ca Uniunea Artiștilor Plastici să joace în toate aceste privințe un rol mai activ. Dacă am reținut bine, ați spus în cuvîntul introductiv că vreți să fiți cît mai aproape de noi în activitatea artistică-educativă. Eu am considerat întotdeauna artiștii plastici, ca și pe ceilalți creatori, de altfel, scriitori și artiști, ca foarte apropiați de întreaga activitate a partidului și statului nostru — ca să spun așa, ca detașamente active ale marelui front de formare a omului nou. *(Aplauze puternice)*. Pentru a realiza împreună opera educativă de formare a omului nou, este necesar ca, într-adevăr, să mergeți ferm pe această linie, să faceți totul ca politica partidului nostru comunist — care corespunde intereselor vitale ale întregului nostru popor — să capete expresie în toate domeniile, inclusiv în arta plastică. Desigur, să realizați aceasta în forme de o mare diversitate, dar de un înalt nivel social și artistic. Să demonstrăm astfel că, într-adevăr, socialismul deschide perspective minunate pentru afirmarea creației libere a oamenilor în toate domeniile ! *(Aplauze furtunoase)*.

Consider necesar să subliniez și cu acest prilej marea răspundere ce revine criticii de artă, publicațiilor noastre centrale, periodicelor cultural-artistice în procesul de orientare a creației plastice. Acestea sînt chemate să joace un rol mai activ în aprofundarea problemelor teoretice ale artei, pe baza esteticii revoluționare, să-i orienteze pe artiști spre temele majore ale vieții, să formuleze aprecieri obiective la adresa fiecărei opere, încurajînd ceea ce este înaintat, valoros și, desigur, respingînd imitația, modele efemere, îndepărtarea de realitate, de lupta și munca poporului.

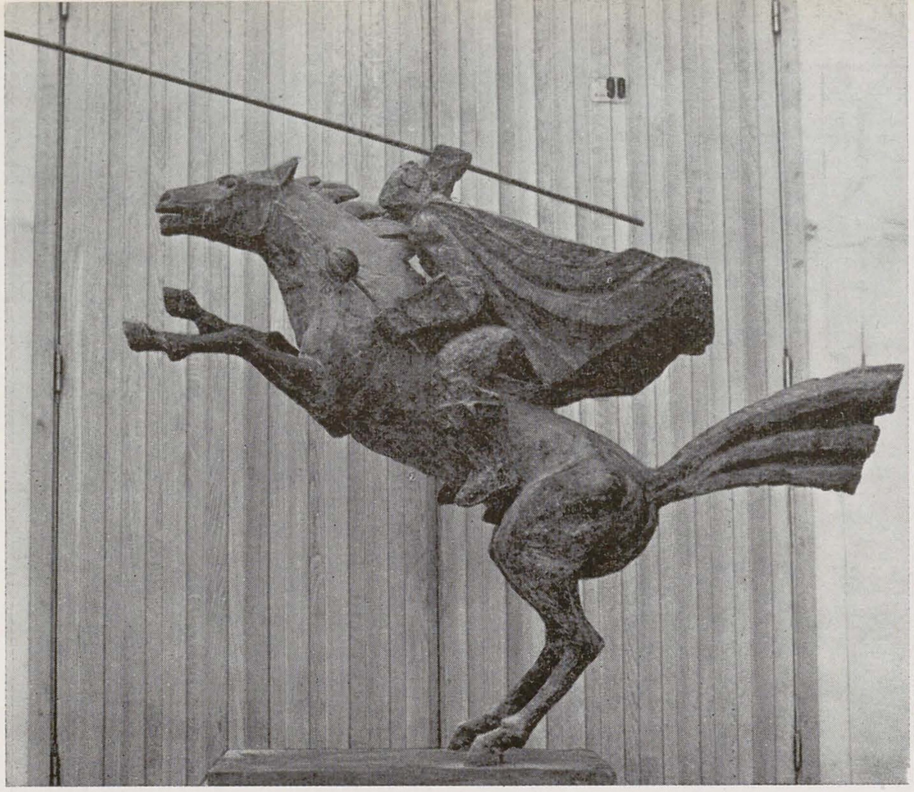
Este de înțeles că, alături de uniune, de conducerea uniunii, Consiliul Culturii și Educației Socialiste are o mare răspundere în sprijinirea realizării acestor cerințe, cu atît mai mult cu cît uniunea este și ea reprezentată în Consiliul Culturii. Conducerea Consiliului Culturii trebuie să fie mai activă decît pînă acum în realizarea obiectivelor de care am vorbit. Ea nu trebuie doar să viziteze expozițiile, ci — într-un anumit sens, la figurat, desigur — să lucreze împreună cu artiștii, cu uniunea, pentru realizarea acestor obiective, să ajute, să contribuie la înfăptuirea lor. Numai așa Consiliul Culturii își va demonstra rolul, eficacitatea — pentru că și în acest domeniu trebuie să realizăm o anumită eficiență, desigur nu în primul rînd economică, ci artistică și ideologică. *(Aplauze puternice)*. Or, eficiența artistică, politică și ideologică nu este cu nimic mai puțin importantă decît eficiența economică ! *(Vii aplauze)*. Desigur, fără o activitate economică eficientă și rentabilă nu putem desfășura nici activitatea de creație ; dar, la rîndul lor, creația, activitatea politico-educativă au un rol foarte important în creșterea eficienței economice, în ridicarea nivelului general al întregii noastre activități sociale. În acest sens înțeleg eu sarcina și rolul Consiliului Culturii și Educației Socialiste.

De asemenea, se impune ca organizațiile de partid, începînd desigur cu cele din cadrul Uniunii Artiștilor Plastici, de la Consiliul Culturii, organizațiile de partid județene, orășenești, trebuie să acorde mai multă atenție și să ajute mai activ în înfăptuirea obiectivelor importante ce stau în fața artiștilor plastici, a tuturor creatorilor din țara noastră. Printr-o strînsă colaborare și unitate vom putea răspunde exigențelor tot mai înalte impuse de dezvoltarea generală a țării, asigurînd astfel și înflorirea artelor plastice.

Încă o dată, doresc să exprim convingerea că actuala dumneavoastră conferință va constitui un moment important în intensificarea activității uniunii, în trecerea la o calitate nouă în creația artelor plastice.

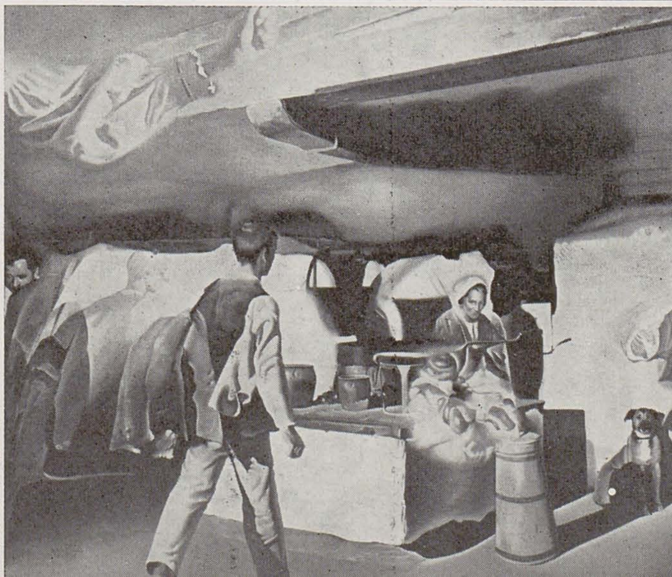
Cu această convingere, așteptînd rezultate tot mai de seamă în creația dumneavoastră viitoare, opere tot mai valoroase, urez succes deplin Conferinței Uniunii Artiștilor Plastici. Vă doresc dumneavoastră, tuturor artiștilor plastici, din toate genurile, multe și mari succese, multă sănătate și fericire ! *(Aplauze puternice, îndelungate. Toți cei prezenți în sală se ridică în picioare și ovaționează cu entuziasm pentru Partidul Comunist Român, pentru Comitetul său Central, pentru secretarul general al partidului, președintele țării, tovarășul Nicolae Ceaușescu)*.

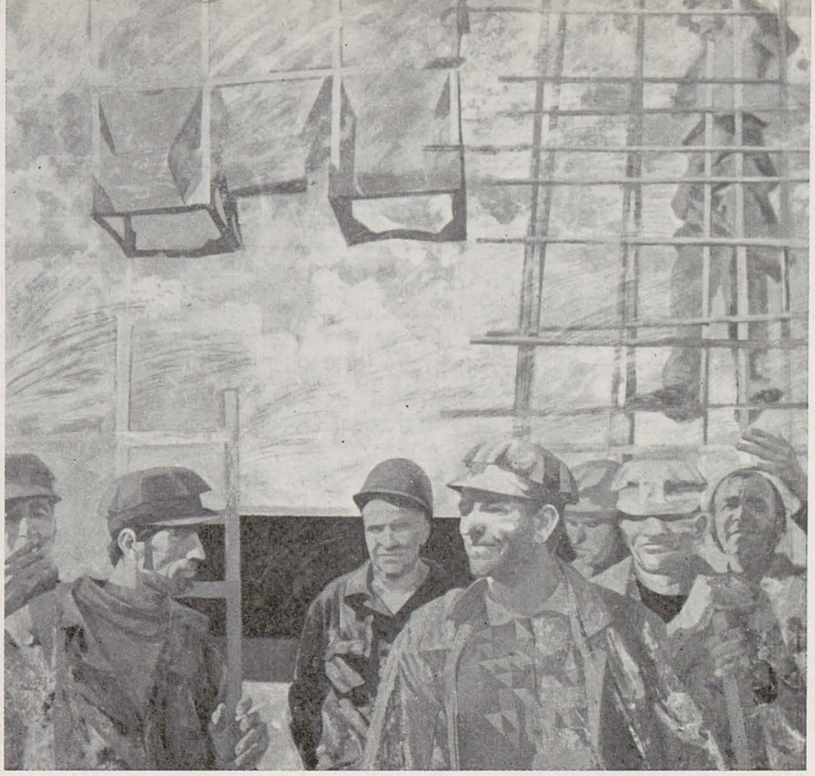
ARTA TREBUIE SĂ ÎNFĂȚIȘEZE
TOT MAI BOGAT AL CONSTRUCTORILOR
LUI, EFORTUL LOR PENTRU AUTODEPĂȘIRE, SĂ
SURPRINDĂ ȘI SĂ REDEA CU FIDELITATE
DIFERITELE IPOSTAZE ÎN CARE SE MANIFESTĂ
ATITUDINEA FAȚĂ DE MUNCĂ ȘI SOCIETATE,
VIRTUȚILE ȘI TRĂSĂTURILE MORALE ALE
OMULUI NOU.
NICOLAE CEAUȘESCU
CONFERINȚA
ARTIȘTILOR PLASTICI



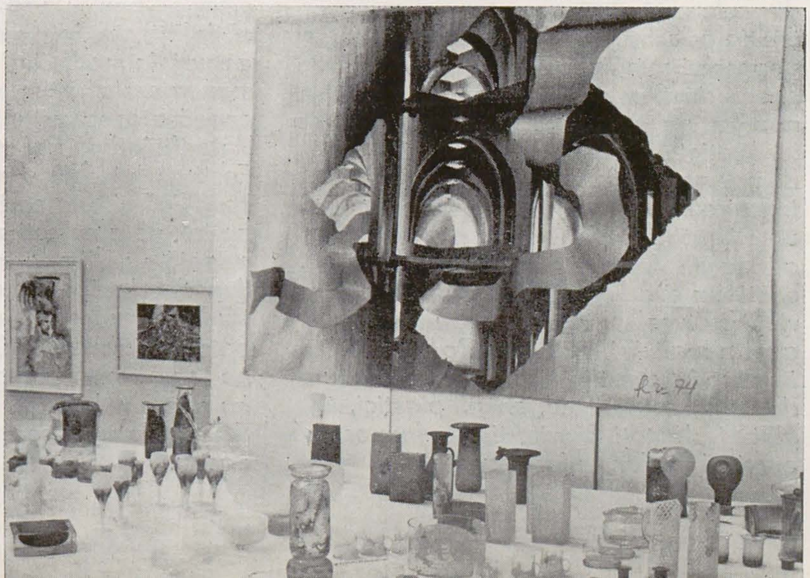
EXPOZIŢIA ORGANIZATĂ CU PRILEJUL CONFERINŢEI NAŢIONALE A UNIUNII ARTIŞTILOR PLASTICI

1. CONSTANTIN POPOVICI : Pintea Viteazul, bronz ; 2. VLADIMIR ŞETRAN : Pagină de istorie, tehnică mixtă
3. BRĂDUŢ COVALIU : În tabără la Cîmpeni, ulei ; 4. DIMITRIE GAVRILEAN : Sărbătoarea toamnei, ulei
5. ION GRIGORE : Ateneul Român, ulei ; 6. NICOLAE MANIU : Întoarcerea eroului, ulei





7. EUGEN POPA : Griu şi petrol, ulei ; 8. ION STENDL : Constructori, ulei
9. ION IRIMESCU : Maternitate, bronz ; 10. VIOREL MĂRGINEAN : Peisaj din Scorniceşti, ulei
11. Vedere parţială a unui ansamblu de artă decorativă, pe simeză tapiserie de Florica Vasilescu



SCRISOAREA ADRESATĂ TOVARĂŞULUI NICOLAE CEAUŞESCU

Mult iubite şi stimate tovarăşe secretar general Nicolae Ceauşescu,

Conferinţa naţională a Uniunii Artiştilor Plastici din România, care şi-a desfăşurat în aceste zile lucrările, dînd glas gîndurilor şi sentimentelor întregii obşti, vă adresează un omagiu fierbinte pentru strălucita dumneavoastră activitate închinată cu clarviziune, pasiune şi fermitate cauzei progresului şi fericirii poporului nostru.
Marile înfăptuiri ale României contemporane, prestigiul ei internaţional, aportul ei mereu mai important la promovarea unor relaţii de pace şi colaborare între popoare sînt indisolubil legate de iniţiativele dumneavoastră, de remarcabila dumneavoastră personalitate, care sintetizează aspiraţiile cele mai scumpe ale naţiunii noastre socialiste.
Vizitele dumneavoastră recente în Statele Unite ale Americii, în unele ţări din Asia, în Anglia — de importanţă istorică pentru viaţa internaţională — au reafirmat, întrunind o largă şi entuziastă adeziune pe plan mondial, justeţea şi rodnicia principiilor de politică externă pe care le promovaţi cu neabătută consecvenţă. Datorită dumneavoastră se afirmă cu tot mai multă putere în viaţa planetei principiile stabilirii raporturilor între state pe baza egalităţii depline în drepturi, independenţei şi suveranităţii naţionale, neamestecului în treburile interne şi avantajului reciproc, respectării integrităţii teritoriale, nerecurgerii la forţă şi ameninţarea cu forţa, libertăţii fiecărui popor de a-şi făuri singur destinul.
Datorită politicii Partidului Comunist Român, a contribuţiei dumneavoastră excepţionale, care asigură dinamismul societăţii şi certitudinea viitorului ei luminos, noi, oamenii de artă, avem privilegiul de a fi contemporanii uneia din cele mai glorioase etape din istoria noastră, în care creaţia poporului român, exercitată plenar şi entuziast, asigură ridicarea patriei noastre pe cele mai de sus trepte ale civilizaţiei umane. Datorită grijii dumneavoastră deosebite pentru înflorirea culturii şi artei, a fost instituit un climat favorabil pentru deplina afirmare a forţelor creatoare, pentru continua şi adînca democratizare a vieţii cultural-artistice. Pentru toate aceste realizări, prin care România impune în conştiinţa lumii un exemplu de democratism real, artiştii plastici, alături de toţi făuritorii de frumos, vă exprimă profunda lor recunoştinţă, calda lor dragoste, sincerul lor devotament.
Succesele înregistrate în creaţia artistică se datoresc tocmai faptului că, urmînd chemările dumneavoastră vibrante, în spiritul umanismului revoluţionar, ne-am asumat ca supremă demnitate a vocaţiei artistice, ca pe cea mai înaltă îndatorire civică şi patriotică, misiunea de a ne pune talentul în slujba idealurilor patriei noastre, înălţării spirituale a maselor, formării şi dezvoltării multilaterale a omului nou.
Îndreptarul cel mai luminos şi preţios al activităţii noastre îl constituie hotărîrile adoptate de Congresul al XI-lea al P.C.R., de Congresul Educaţiei Politice şi al Culturii Socialiste, Programul de măsuri privind obiectivele în domeniul muncii ideologice, politice şi cultural-educative, documentele Conferinţei Naţionale a P.C.R., care ne îndeamnă să trăim intens viaţa tumultuoasă a societăţii, să ne identificăm cu sensurile istoriei contemporane, să militămpentru îndeplinirea lor. Înfăţişînd mutaţiile produse de socialism în gîndirea şi sensibilitatea maselor, oferind o imagine amplă şi emoţionantă a prefacerilor materiale şi spirituale ale ţării noastre, noi, artiştii, fără deosebire de naţionalitate, am găsit un cîmp fertil de afirmare pregnantă a personalităţii fiecăruia, a trăsăturilor stilistice originale.
În noua etapă de muncă deschisă de Conferinţa naţională a Uniunii Artiştilor Plastici, în spiritul comandamentelor supreme ale partidului şi poporului, însuşindu-ne pe deplin indicaţiile şi orientările cuprinse în cuvîntarea de-o importanţă deosebită pentru înflorirea creaţiei artistice cu care dumneavoastră, tovarăşe secretar general, ne-aţi onorat cu acest prilej, înţelegem să ne sporim eforturile pentru a intensifica funcţia educativă a creaţiei, pentru a realiza opere care să înfăţişeze, într-o diversitate de genuri, în modalităţi artistice accesibile, munca eroică a poporului, grandioasa epocă a construcţiei socialiste.
Valorificînd cadrul generos al Festivalului „Cîntarea României", specifică şi originală sărbătoare naţională a muncii şi a creaţiei, ne angajăm să fim la înălţimea pildei iluştrilor înaintaşi care au constituit cu trudă, de-a lungul veacurilor, patrimoniul naţional, tezaur nepreţuit pe care avem datoria să-l îmbogăţim cu opere valoroase, semnificative, demne de misiunea istorică a poporului nostru.
Ne angajăm să folosim mai bine imensele resurse ale creatorilor din toate generaţiile, pentru cultivarea estetică a gustului public, să integrăm arta mai eficient în construcţia vieţii contemporane, să ne facem mai simţit aportul la crearea ambianţei estetice a vieţii cotidiene. Critica de artă înţelege să se implice cu responsabilitate în aprecierea operelor, să militeze pentru o creaţie însufleţită de marile sensuri ale epocii, care să exprime, într-o gamă largă de modalităţi artistice, spiritualitatea socialistă.
Ne angajăm să sprijinim dezvoltarea creaţiei meşterilor populari, în spiritul autenticelor tradiţii folclorice, să participăm la îndrumarea artei amatorilor şi cultivarea talentului acestora.
Traducînd în viaţă aceste angajamente solemne, instaurînd în cadrul obştii o atmosferă cît mai propice dezbaterilor principiale asupra problemelor creaţiei, de muncă însufleţită, înlăturînd deficienţele şi rămînerile în urmă semnalate în activitatea noastră, aspirînd spre necontenita ridicare a calităţii artistice, răspunzînd comenzii sociale, realizînd opere de valoare istorică şi estetică pe măsura acestui timp, adînc înrădăcinate în realitate, dorim să dovedim partidului, dumneavoastră personal, că sîntem artişti-cetăţeni care aparţinem acestei ţări şi acestui timp istoric.
Călăuziţi de partid, de dumneavoastră personal, iubite şi stimate tovarăşe secretar general, vom duce la îndeplinire sarcina încredinţată de societate de a făuri o artă cu profund conţinut umanist şi de înaltă măiestrie, vibrantă mărturie a epopeii poporului nostru de luptă pentru libertate, unitate şi independenţă naţională, pentru edificarea socialismului şi comunismului.
Exprimîndu-ne întreaga recunoştinţă pentru tot ce aţi făcut şi faceţi ca România să strălucească mai puternic în constelaţia lumii contemporane, pentru tot ce aţi făcut şi faceţi pentru ca arta noastră să-şi dezvăluie cu plenitudine originalitatea, vă rugăm să primiţi, mult stimate şi iubite tovarăşe Nicolae Ceauşescu, cele mai calde urări de sănătate, spre a continua opera măreaţă de a conduce poporul nostru spre noi şi remarcabile izbînzi, spre zările luminoase ale României comuniste.

CONFERINŢA NAŢIONALĂ
A UNIUNII ARTIŞTILOR PLASTICI

AGENDA CONFERINŢEI

În zilele de 22 şi 23 iunie s-au desfăşurat în capitală lucrările Conferinţei naţionale a Uniunii Artiştilor Plastici.
Lucrările Conferinţei s-au deschis în prezenţa tovarăşului **NICOLAE CEAUŞESCU**, *secretarul general al Partidului Comunist Român, preşedintele Republicii Socialiste România şi a tovarăşei* **ELENA CEAUŞESCU**. *Au participat tovarăşii Manea Mănescu, Iosif Banc, Virgil Cazacu, Constantin Dăscălescu, Ion Dincă, Dumitru Popescu, Iosif Uglar, Ştefan Voitec şi Miu Dobrescu.*
Tovarăşul Nicolae Ceauşescu a inaugurat expoziţia organizată cu prilejul Conferinţei naţionale a Uniunii Artiştilor Plastici. Expoziţia organizată în sălile Muzeului de artă al R. S. România cuprinde circa 300 de opere de pictură, sculptură, grafică şi artă decorativă, fiind o cuprinzătoare selecţie din lucrările cele mai reprezentative realizate în perioada care a trecut de la precedenta Conferinţă.
A fost vizitată apoi o expoziţie documentară ce ilustrează cu numeroase date activitatea desfăşurată de Uniunea Artiştilor Plastici în perioada 1973–1978. După cum arată graficele, peste 1400 membri ai Uniunii Artiştilor Plastici – români, maghiari, germani şi de alte naţionalităţi, îşi desfăşoară activitatea ca pictori, sculptori, graficieni, decoratori, scenografi, critici de artă în cadrul secţiilor din capitală a filialelor şi cenaclurilor uniunii repartizate pe întreg teritoriul ţării. Semnificativ pentru viaţa artistică a ţării este faptul că în acest interval au fost deschise peste 2700 de expoziţii, cu peste 100 000 lucrări, vizitate de peste un milion de cetăţeni.
Participanţii la Conferinţă – delegaţii aleşi în adunările filialelor şi secţiilor uniunii, invitaţi ai altor uniuni de creaţie, reprezentanţi ai unor ministere, organizaţii obşteşti şi institute centrale – au întîmpinat cu vii şi îndelungate aplauze pe tovarăşul Nicolae Ceauşescu, pe tovarăşa Elena Ceauşescu. Lucrările Conferinţei au fost deschide de pictorul Ion Pacea, vicepreşedinte al U.A.P.
Primit cu însufleţite şi îndelungi aplauze, a luat cuvîntul secretarul general al Partidului Comunist Român, preşedintele Republicii Socialiste România, tovarăşul Nicolae Ceauşescu.
Cuvîntarea secretarului general al partidului a fost urmărită cu vie atenţie, cu profund interes şi subliniată în repetate rînduri cu puternice aplauze de toţi cei prezenţi.
În continuarea lucrărilor sale, Conferinţa şi-a ales organele de lucru şi a adoptat următoarea ordine de zi :
– Raportul Comitetului de conducere al Uniunii Artiştilor Plastici privind activitatea desfăşurată pentru îndeplinirea sarcinilor ce i-au revenit din documentele Congresului al XI-lea al P.C.R. şi ale Congresului educaţiei politice şi al culturii socialiste ;
– Raportul Comisiei de cenzori ;
– Propuneri privind unele modificări ale Statutului U.A.P. ;
– Alegerea Consiliului de conducere şi a Comisiei de cenzori ale Uniunii Artiştilor Plastici.
Participanţii au păstrat un moment de reculegere in memoria creatorilor din domeniul artelor plastice care s-au stins din viaţă în perioada ce a trecut de la ultima conferinţă.
În continuare, Ion Frunzetti, vicepreşedinte al U.A.P., a prezentat Raportul Comitetului de conducere al U.A.P., iar pictorul Anastase Anastasiu – Raportul Comisiei de cenzori.
În cadrul dezbaterilor pe marginea documentelor expuse au luat cuvîntul Brăduţ Covaliu, Dan Hatmanu, Wanda Simona Mihuleac, Vasile Drăguţ, Traian Niţescu, Constantin Foamete, Mihai Bandac, Gheorghe Coman, Doina Lie, Barbu Brezianu, Sabin Bălaşa, Erwin Kuttler, Horia Flămându, Marius Cilievici, Mircea Dumitrescu, Costel Badea.
Mulţumind secretarului general al partidului, cu căldură şi adîncă recunoştinţă, pentru cuvîntarea sa de excepţională importanţă privind orientarea întregii creaţii naţionale cu care a cinstit lucrările conferinţei, pictorul Ion Pacea a spus :
„Întîlnirile cu dumneavoastră au constituit întotdeauna înalte şi pline de învăţăminte lecţii de civism şi de artă, făcîndu-ne să înţelegem mai clar menirea noastră în societate, marile răspunderi care ne revin în educarea oamenilor muncii în spiritul umanismului revoluţionar, al patriotismului socialist, în educarea gustului pentru frumos al maselor. Cuvîntarea dumneavoastră de astăzi, cuprinzînd o inestimabilă bogăţie de idei, conturează un amplu şi fecund program de activitate pentru noi, artiştii plastici, stabileşte cadrul ideologic, politic şi estetic pentru obţinerea unor înfăptuiri superioare, la înălţimea comandamentelor societăţii şi timpului nostru. Vă asigurăm, mult iubite şi stimate tovarăşe secretar general, că ne însuşim pe deplin orientările şi indicaţiile dumneavoastră, că vom răspunde cu entuziasm chemării de a crea opere care să întregească imaginea înălţătoare a impresionantului efort de edificare a României socialiste multilateral dezvoltate, să slăvească paginile de eroism şi glorie ale istoriei noastre, făcînd să vibreze profund nobila spiritualitate a poporului român. Considerînd cuvîntarea dumneavoastră ca pe cel mai de seamă şi cuprinzător document al conferinţei, asigurîndu-vă că vom aprofunda bogăţia de idei, orientările şi indicaţiile atît în dezbaterile ce vor avea loc aici, cît şi în dezbaterile ulterioare, în cadrul filialelor şi secţiilor noastre, ne angajăm, mult iubite şi stimate tovarăşe Nicolae Ceauşescu, să fim demni de încrederea şi cinstirea pe care ni le arătaţi, să fim la înălţimea înfăptuirilor contemporane, să ne punem talentul şi energia în slujba României socialiste şi a fericirii poporului român.
Ne angajăm să ne îndeplinim misiunea de onoare de a fi cronicarii acestui timp de grandioase şi cutezătoare înfăptuiri, în care stă gravată efigia eminentei şi prodigioasei dumneavoastră personalităţi, cel dintîi şi cel mai iubit fiu al acestei ţări, sub conducerea căruia poporul român se îndreaptă sigur şi ferm spre orizontul luminos al comunismului. Din adîncul inimilor noastre, vă mulţumim cu recunoştinţă".
A doua zi s-au încheiat lucrările Conferinţei naţionale a Uniunii Artiştilor Plastici. În continuarea dezbaterilor au luat cuvîntul Gheorghe Spiridon, Paul Erdös, Rodica Stanca Pamfil, Izsak Martin, Eftimie Modâlcă, Ana Lupaş, Vasile Celmare, Paul Bortnovski, Adrian Podoleanu, Dan Grigorescu, Iulian Creţu, Viorica Marica, Dan Hăulică, Ion Sălişteanu, Silvia Radu, Constantin Piliuţă, Constantin Crăciun şi Ion Noja.
Delegaţii la conferinţă au aprobat apoi Raportul de activitate al Comitetului de conducere al Uniunii Artiştilor Plastici şi Raportul Comisiei de Cenzori.
Au fost aprobate, de asemenea, propunerile privind unele modificări ale statutului Uniunii Artiştilor Plastici.
A fost ales apoi Consiliul de conducere şi Comisia de cenzori ale Uniunii Artiştilor Plastici.
Într-o atmosferă entuziastă, participanţii au adoptat scrisoarea adresată de Conferinţă tovarăşului Nicolae Ceauşescu.

Conferinţa naţională a Uniunii Artiştilor Plastici a ales ca preşedinte de onoare al U.A.P. pe artistul poporului ION JALEA, Erou al Muncii Socialiste.

În prima sa şedinţă, noul Consiliu de conducere al Uniunii Artiştilor Plastici, alcătuit din 95 de membri, a ales Biroul Executiv al U.A.P.
Preşedinte al Uniunii Artiştilor Plastici a fost ales ION IRIMESCU, vicepreşedinţi – EFTIMIE BÎRLEANU, PAUL ERDÖS, HILDEGARD FACKNER, ION FRUNZETTI, VIOREL MĂRGINEAN, ION PACEA, secretari – COSTEL BADEA, HORIA FLĂMÂNDU, ION GHEORGHIU, ANA LUPAŞ, iar ca membri – CORNELIU BABA, BRĂDUŢ COVALIU, ELENA GRECULESI, OCTAV GRIGORESCU, IZSAK MARTIN, KÓS ANDREI, CONSTANTIN LUCACI, LIGIA MACOVEI, EFTIMIE MODÂLCĂ, EUGEN POPA.

CONSILIUL DE CONDUCERE AL UNIUNII ARTIŞTILOR PLASTICI ŞI COMISIA DE CENZORI

ANGHEL GHEORGHE, APOSTOL NICOLAE, APOSTU GEORGE, ASLAN MATEI MATTY, AXINTE CORNELIA LIANA, BABA CORNELIU, BALASZ IMRE, BĂLAŞ NICOLAE, BADEA COSTEL, BEIU CORINA ANGHELUŢĂ, BIŢAN ION, BÎRLEAN IFTIMIE, BLENDEA CONSTANTIN, BORTNOVSCHI PAUL, CATARGIU SILVIU, CHIŞU ION, COMAN GHEORGHE, CORDESCU GEORGETA MARIA, COVALIU IOAN BRĂDUŢ, CREŢULESCU VICTOR NICOLAE, CRIŞAN CONSTANŢA, CRUCERU FLORICA, DEAC FRANCISC, DUMITRESCU MIRCEA, EBERWEIN ANTON, ERDÖS PAUL, FACKNER HILDEGARD, FENEŞ IOAN ROMULUS, FLĂMÂNDU HOREA ADRIAN, FLONDOR STRĂIN, CONSTANTIN DIMITRIE, FLOREAN LIVIU SIMION, FRUNZETTI IOAN, GAAL ANDREI, GAGA VICTOR, GHEORGHIU IOAN (ALIN), GRECULESI ELENA, GREGORIAN EUSTAŢIU, GRIGORESCU-NĂPĂRUŞ GEORGETA, GRIGORESCU OCTAV, GRIGORESCU DAN, HĂLĂUCESCU IULIA, HĂULICĂ DAN, HORA CORIOLAN, IACOB GHEORGHE, ILIESCU CĂLINEŞTI-GHEORGHE, IRIMESCU ION, IVANCENCO GHEORGHE, IZSAK MARTIN, KAZAR VASILE, KÓS ANDREI, KOSZTANDI EUGEN, KOVACS ZOLTAN, KUTTLER ERWIN GUSTAV, LUCACI CONSTANTIN, LUPAŞ ANA, MACOVEI LIGIA, MAITEC OVIDIU, MARICA VIORICA, MATEESCU CONSTANTIN-PATRICIU, MATYAS IOSIF, MĂRGINEAN VIOREL, MICODIN ILEANA, MINEA GRIGORE, MODÂLCĂ EFTIMIE, MUNTEANU VIRGIL IONEL, MUNTEANU VLAD RÎMNIC, MUNTEANU VAL, NEGRU RADU, NICA IOACHIM, NIŢESCU TRAIAN, PATRAŞ EUGEN, PACEA LUCREŢIA, PACEA IOAN, PODOLEANU ADRIAN, POPA EUGEN, POPA GABRIEL, POPESCU ION NEGRENI, PREUTU MARINA ALEXANDRA, RADU SILVIA, ROTARU VASILE, RUSU MIHAI, RUSZ MAGDALENA LIVIA, SĂFTOIU NICOLAE, ŞETRAN IOANA MARIA-MATILDA, STOICESCU AUREL, SVINŢIU PASCAL VIRGILIU, SZASZ COLOMAN DORIAN, TAMAŞ ANNA, TEUTSCH KASPAR LUKAS, TRUICĂ ION, VASILESCU PAUL ADRIAN, VIDA GEZA, VLADIMIRESCU WANDA SACHELARIE, VRĂNEANŢU GHEORGHE ION, ZAMFIR NAPOLEON.

Comisia de cenzori :

ANASTASIU ANASTASE, SUHAR LIVIU, ORLOVSCHI EDITH, DINULESCU TEODORA MARIA, NICORESCU TIBERIU

ION VLASIU - PICTOR

Pentru cînd voi avea 60 de ani :
1. Să fiu încă tînăr fără să-mi dau seama.
[...]
7. Să nu vreau să fiu aplaudat.

I. V.

Debutul, mai întîi, al sculptorului şi apoi instaurarea sa rapidă şi a operei în conştiinţa artistică şi civică a societăţii româneşti i-au asigurat acestei importante componente a personalităţii complexe a lui Vlasiu locul în cultura noastră. Scriitorul – este adevărat, laureat al Academiei după apariţia primului volum de proză – şi pictorul, deşi remarcat încă la debutul parizian a releva un talent personal (Jane de Reynière), iar mai tîrziu, în ţară, a reprezenta, exagerîndu-se evident, „singura soluţie pozitivă de artă specific românească" (V. Beneş) – au rămas să-l secondeze pe sculptor şi e destul de dificil a nu accepta autoritatea unuia dintre cei mai avizaţi exegeţi ai operei, profesorul Frunzetti, care afirmă că impulsurile „către o artă a gestului larg şi tăios, în care chiar el, gestul, să se recunoască, obiectivat, cu tensiunile lui şi cu detentele absolut necesare, fac din arta lui Vlasiu o limbă esenţialmente sculpturală, fie că pictează, fie că narează în cuvinte". Pe de altă parte şi din alte „unghiuri de vedere", sculptorului i s-a reproşat, prin anii '30, „modernismul" exagerat, dînsul a fost catalogat, prin anii '50, „formalist", şi tot sculptorului Vlasiu i se recunoaşte, în sfîrşit, în deceniul şapte, calitatea de personalitate proeminentă a culturii contemporane româneşti. De altfel, poetica lui Vlasiu o vom putea înţelege în plenitudinea ei numai dacă avem deopotrivă în vedere idealurile nobile ale sculptorului configurate în duritatea pietrei şi expresivitatea lemnului, ale scriitorului pentru care responsabilitatea cuvîntului scris este aceea a faptului trăit la înaltă tensiune estetică şi morală, ale pictorului prin care forma, culoarea şi lumina îi dau universului artistic vibranta lui expresie. Cînd însă artistul deschide, la 70 de ani, o expoziţie în exclusivitate de pictură, omagiindu-l prin această manifestare pe Catul Bogdan, pictorul, profesorul şi prietenul, este drept să acceptăm autonomia edificiului pictural, selecţia lucrărilor (refuzînd o succesiune cronologică) lăsînd recepţiei, ca act participativ, libertatea interpretării.

Între un *Răsărit de soare la Bistra*, cu mai mulţi sori peste pădure, de o armonie cantabilă de brunuri de autentică expresie a tradiţionalului lirism cromatic al şcolii româneşti de pictură, şi *Eroii de piatră* ori *Munţii Apuseni*, tulburătoare configurări dramatice-expresive ale mitului *Horia, Cloşca şi Crişan* care te trimite în negura obîrşiilor spre *Înainte de Burebista*, se cuprinde uni-

„Condiţia mea iniţială a fost singurătatea. Arta mi s-a părut drumul cel mai drept spre oameni ; o intuiţie din care am încercat să fac un principiu..." (Ion Vlasiu, Societatea noastră vrea să-şi omagieze eroii, Contemporanul, *5 ianuarie 1972, interviu de Mircea Iliescu).*

„Am început să pictez..., mă înalţ în spaţiu, privesc minunea lumii, frumuseţea neexplicată a lumii, eternă" (Ion Vlasiu, În spaţiu şi timp, *vol. II, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1971, p. 81).*

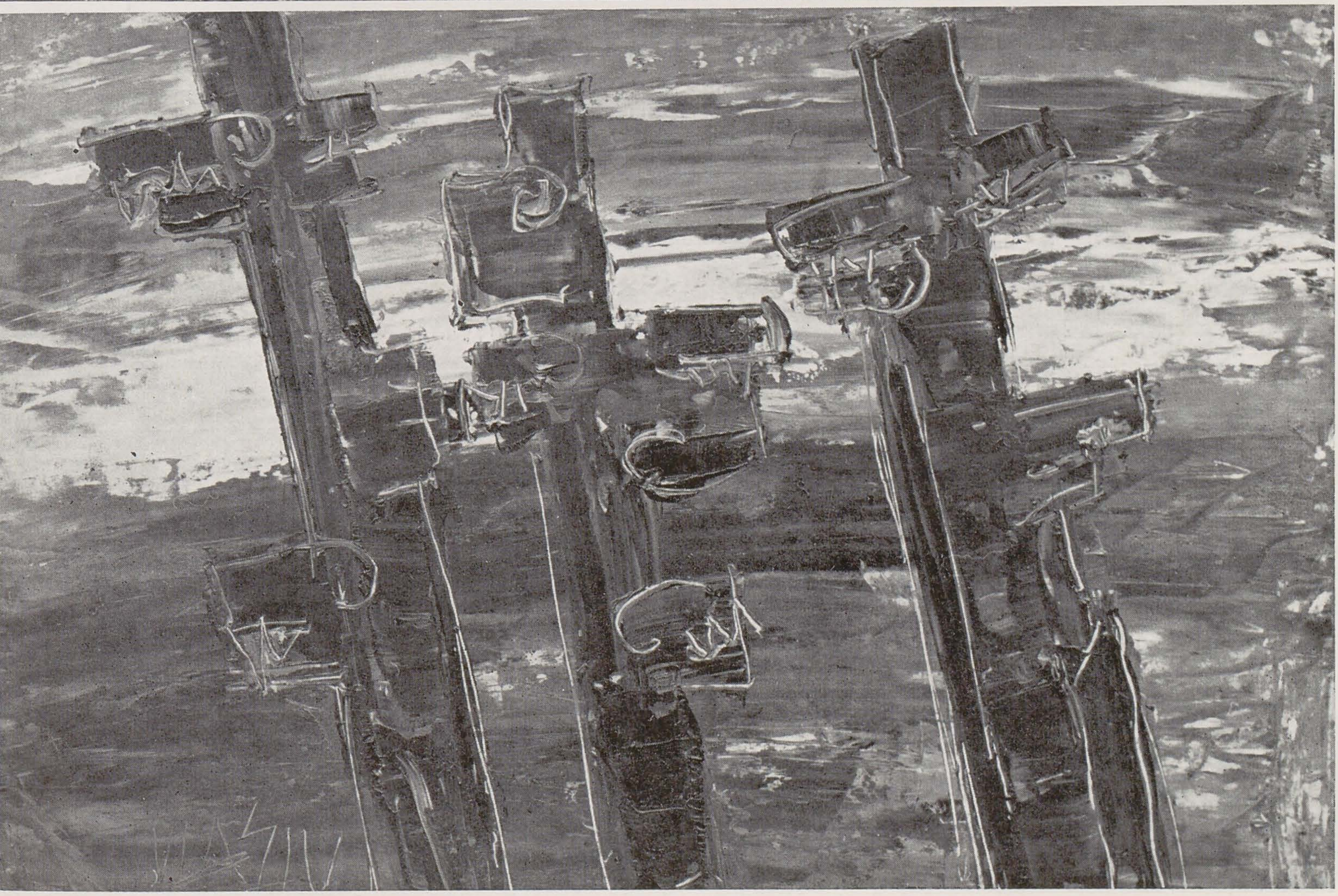
„Mă obsedează tonurile fruste ale catrinţelor. Ieri... priveam fascinat un acord cald de portocaliu lîngă un ultramarin. E dur cum e şi viaţa moţilor" (Ion Vlasiu, În spaţiu şi timp, *vol. II, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1971, p. 80).*

„Soarele apunea în josul Mureşului, iar eu credeam că se îneacă, apoi a doua zi vedeam răsărind alt soare din pădure. Întrebarea mea era cîţi sori erau şi din ce se fac. Mi se răspundea mereu că soarele e sfînt..." (Ion Vlasiu, Drum spre oameni, *vol. I, Editura Meridiane, Bucureşti, 1970, p. 9).*

„Caut cu obsesie un adevăr simplu dar greu de exprimat, o viziune, o esenţă estetică şi o văd, o simt peste tot, în vînturi şi ape repezi, în chipuri de oameni, răvăşite. Chipul omenesc, încremenit în gîndul dreptăţii, chipul lui Horia e peste tot..." (Ion Vlasiu, În spaţiu şi timp, *vol. II, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1971, p. 81).*

„Vine un moment cînd nu ştii dacă exerciţiul artei este pornit din nevoia ta de împlinire sau din nevoia de împlinire a operei. Dacă izbuteşti să apropii, să armonizezi aceste două porniri, ai descoperit secretul creaţiei. Semnul acestui început de vieţuire în armonie ţi-l dă liniştea în care te surprinzi o clipă" (Ion Vlasiu, În spaţiu şi timp, *vol. II, p. 20).*

1. Autoportret, ulei ; 2. Turn, ulei ; 3. Turn II, ulei ; 4. Stihiile războiului I, ulei.

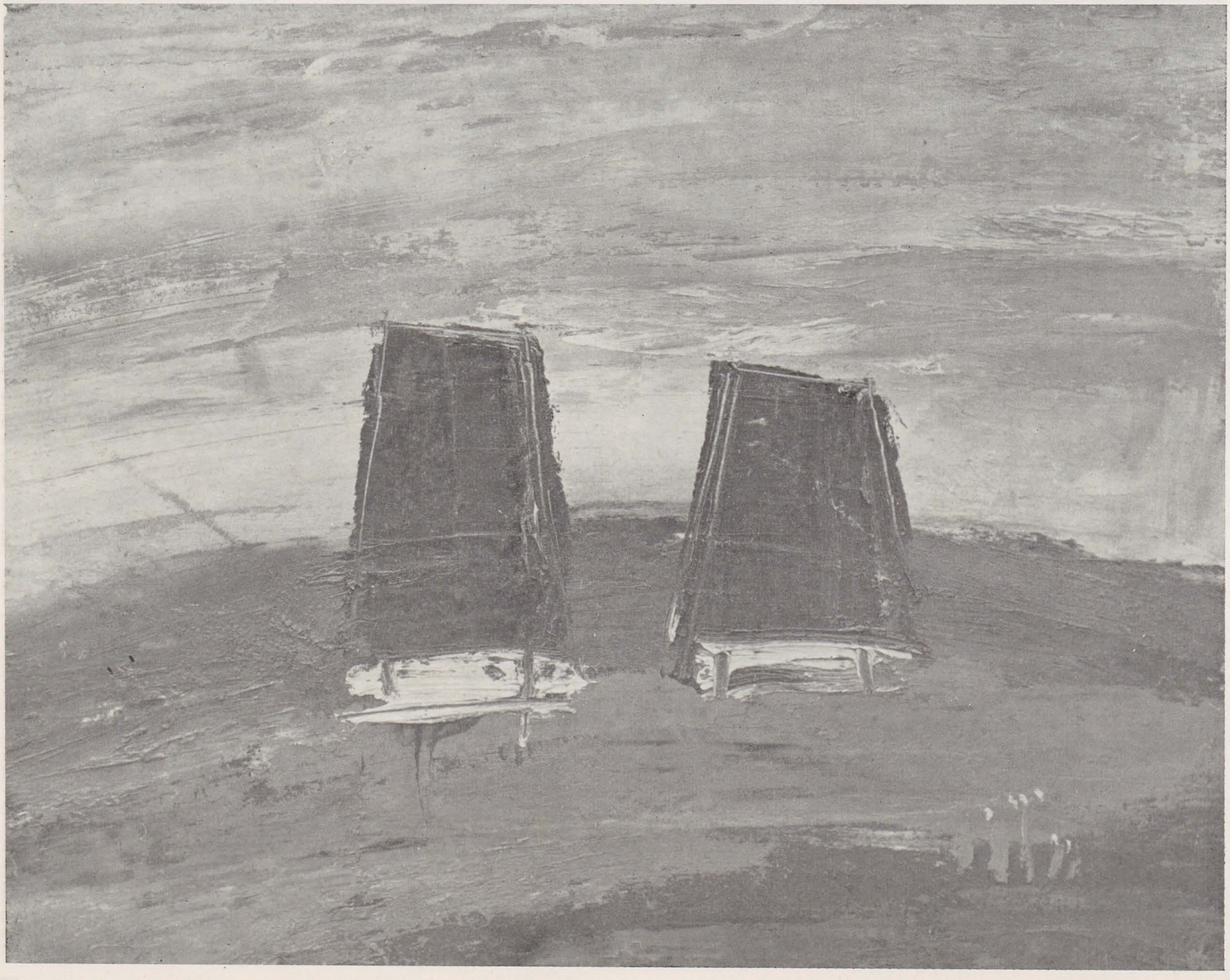


versul pictorului Vlasiu care, în devenire permanentă, vizează un prim țel (citîndu-l pe scriitor), drumul spre oameni. În centrul acestui univers se află creatorul, în dublă ipostază, individualitate umană și ființă socială uneori în conflict, năzuind spre un echilibru (nu spre acceptarea unei împăcări oricum tributară resemnării) capabil să asigure un al doilea țel esențial, încorporarea în operă a istoriei, legendei, mitului. Astfel, experiența personală de viață și experiența milenară a unei colectivități constituite în națiune alimentează procesul ardent de creație al unei personalități complexe care își afirmă originalitatea substanțială, străduindu-se să transforme lumea conform idealurilor de adevăr și dreptate ale spiritului uman, să transforme aceste idealuri în realitate obiectivă. Nu este aceasta o atitudine confortabilă și nu are cum să asigure crearea unei opere confortabile. Așa fiind, nici nu i se cere operei să se conformeze, în bidimensionalitatea picturii de șevalet, cu strictețe, normelor constituite ale vreunui curent.

La o analiză morfologică, se pot înregistra structuri și relații între structuri și semnificații aparținînd postimpresionismului românesc (*Răsărit de soare la Bistra*) sau expresionismului (*Aforisme*). În același efort de analiză, au fost formulate asociații cu opera altor pictori români [1] sau, mai îndrăzneț, comparații cu situarea unor artiști străini în cadrul propriei lor culturi [2], cu scopul de a defini un *specific Vlasiu* recunoscut încă în anii de afirmare atît a sculptorului [3], cît și a pictorului [4].

Cu deosebire și pe drept cuvînt, lectura operei a determinat asocierea și raportarea ei la cultura populară românească [5]. Raporturile sînt subtile, nuanțate, de ordin diferit, de la procedee elementare ale modelării și modulării materiei cromatice, la unele preferințe pentru armonii, de la aprofundarea legităților interne ale ornamenticii și fructificarea lor (în seriile explicite *Folclorică* sau *Cromo-geometrică*), la meditația implicînd atitudinea filosofică [6] stimulată de marile mituri (seria *Turnul lui Manole* sau *Turn*). Adesea imaginile scapă încercărilor de clasificare, de categorisire. Oare evocările istorice în spirit romantic, *Cu Mihai Viteazul spre Ardeal* sau *Legenda lui Dragoș*, n-au fost configurate așa cum se conturează motivul călărețului crescînd organic în alesătură pe vibrația firelor războiului de țesut ? Sau, monologul interior, prezent permanent cu insistență, nu duce, în ultimă instanță, în acele variante intitulate *Cu mine însumi*, spre o abstractizare din ce în ce mai accentuată ? Astfel, pictorul se arată a fi, în limitele destul de largi ale șevaletului, un novator al conținuturilor formale (cîtă vreme sculptorul se manifestă uneori ca novator și al conținuturilor obiectuale). În aceste limite, inovația se repercutează asupra genurilor tradițional constituite – peisaj, portret și, așa-zisă, compoziție – pe care artistul încearcă să le revalorifice înzestrîndu-le cu o densă încărcătură metaforică. Asistăm sau, mai precis, participăm la o con-

1. Satul uitat, ulei ; 2. Am plecat din sat, ulei ; 3. Înainte de Burebista, ulei ; 4. Răsărit de soare la Bistra, ulei.



tinuă comunicare și trecere reciprocă între realitate contingentă, meditație filosofică procurată de această realitate, realitate a faptelor istoriei și ale legendei, realitate a basmului, interferarea planurilor efectuîndu-se nuanțat, cu subtilitate, presupunînd constant raportul dintre ființă umană, natură și lume. Fără îndoială, *modelul real* al acestui univers artistic este *satul*, satul românesc. Modelul artistic, constituind un sistem de sine stătător, nu reprezintă, însă, o „reflectare" a modelului real. Vlasiu nu descrie copiind iluzionist, sau idealizînd, sau exagerînd. Creatorul se alimentează anteic din lumea satului, unitate socială caracteristică pentru o îndelungată evoluție istorică a unei civilizații care îi asigură cîmpul de acțiune pentru propriul demers artistic.

Plecînd din sat, Vlasiu n-a întrerupt niciodată comunicarea cu el, dar abia despărțirea și depărtarea i-au revelat dimensiunile. Rămas în urmă, configurat din amintire, ca un canceu transilvănean, presupusele galburi ale acestuia țărmurind în ritmuri geometrice acorduri ale culorilor de smalț *(Am plecat din sat)*, satul este purtat de artist cu sine pretutindeni – obsesie dureroasă și tandră – Vlasiu îi va spune „Atlantida mea", una dintre *metaforele* picturii sale pe care aș numi-o *vatra (Satul uitat)*. Din năzuința de a redescoperi Atlantida se edifică modelul artistic. De aceea, fără riscul erorii, îl vom putea raporta modelului real, chiar atunci cînd *metaforele* au o sorginte intelectuală urbană *(Nevermore, Procesul, Stihiile războiului, În veșnicie)*. Ele alcătuiesc împreună un întreg ale cărui componente, foarte diferite între ele, dau strălucire vitală ansamblului în continuă devenire.

În pictura lui Vlasiu, credem, se poate spune că opera este „facere" care pe parcursul execuției dă la iveală și modul ei de creștere și implică participarea autorului pînă la identificare, de unde acea ardere intensă a cărei forță emoțională îl captează și pe privitor. Surprindem (sau încercăm să surprindem) în fiecare imagine factorii determinanți care au acționat cu necesitate asupra „reușitei" imaginii și, atunci, bogăția și diversitatea operei ne dezvăluie consecința țelurilor urmărite de-a lungul anilor numeroși : drumul oamenilor spre creator.

HORIA HORȘIA

---

[1] „. . . el poate fi situat – firește, cu diferențierile și chiar opozițiile cuvenite – . . . pe linia Ghiață–Ștefan Dimitrescu–Țuculescu în pictură" (Petru Comarnescu, Tribuna, 6 aprilie 1967).

[2] „. . . căutarea unei picturalități mai realiste, în puternica și expresiva ei esențializare, innoind în cadrul tradiției noastre vechile viziuni, așa cum în cadrul tradiției franceze innoiește Rouault". (Petru Comarnescu, Contemporanul, 14 mai 1957).

[3] „. . . Există un specific Vlasiu. S-ar putea defini ca efortul de stăpînire suplă și profundă a materiei în fluiditatea ei structurală, în nuanțarea de supracromatism pe care-o închide potențial și care poate, la un moment dat, să alimenteze organizarea spre formă" (Eduard Pamfil, Gînd românesc, mai–iunie 1934).

[4] „Dar marea surpriză a expoziției d-lui I. Vlasiu au fost picturile lui care aduceau dovada unei neașteptate înzestrări multiple. ⟨. . .⟩ Cu timiditatea începuturilor, dar de pe acum într-un stil plin de originalitate, pictorul dezvoltă linia unei inspirații rustice, ⟨. . .⟩ într-o viziune plină de prospețime, de grație naivă și de mișcare. De la Medrea și Demian, Ardealul nu ne-a trimis darul unei arte mai seducătoare, în care forța și delicatețea pecetluiesc un pact unic" (Tudor Vianu, Note și comentarii, Revista Română, I–III, 1942).

[5] „În pictură ce ne izbește, este coloritul și desenul, inspirate de primitivismul icoanelor pe sticlă" (G. Oprescu, Universul, 2 februarie 1942).

„Picturile lui Ion Vlasiu ne-au dus deodată înapoi, în matca creatoare și pură a formelor de artă țărănești. Și ne-au arătat printr-o depășire lentă, care este calea de a crea artă cultă românească cu aceste elemente formale ⟨. . .⟩" (V. Beneș, Dacia, 8 iunie 1942).

„⟨. . .⟩ în pictura sa, folosirea tentei plate, vitrificarea culorii și luciul ei de smalț, decuparea conturărilor în pasta abundentă, ce amintește de procedeul sgrafitajului din olăria populară, gama cromatică în care negrul, verdele metalic și tonurile reci precumpănesc, tendința de a stiliza decorativ formele, reducîndu-le uneori pînă la schemă, toate arată legătura artistului cu mijloacele de expresie ale artei populare" (Ionel Jianu, Arta plastică, nr. 4/1957).

[6] „Vlasiu merge și spre o pictură de idei. . . ⟨în unele lucrări⟩ căutînd să dea glas simțului contemplației estetice, zborului avîntat pe urma ideilor poetice, sentimentului frumuseții și armoniei în genere. . ." (Ion Frunzetti, Steaua, septembrie 1957).

---

1. Munții Apuseni, ulei ; 2. Poetul, ulei ; 3. În veșnicie II, ulei ; 4. Pereche, ulei.

EXPRESIA OMULUI ÎN ARTĂ

INTRODUCERE ÎN ANTROPOLOGIA ARTISTICĂ

Prof. dr. GHEORGHE GHIȚESCU

„Am declarat : sînt artist. Nu retrag această afirmație, fiindcă este vădit că ea presupune să caut întruna, fără să aflu vreodată...”

VAN GOGH

Savanții nu au putut și nu vor putea, poate, niciodată, să stabilească cu precizie granițele formelor umane și ale primatelor din care descinde omul. Morfologia este un criteriu aproximativ pentru judecarea aptitudinilor funcționale și cu totul insuficient pentru cunoașterea calităților spirituale ale omului. Forme craniene asemănătoare au fost suportul veșnic al animalității, sau al luminii conștiinței umane. Cantități infinitezimale din lumea materială determină efectele colosale în lumea spiritului. Sub ochii noștri hormonii, modelatorii chimici ai personalității fizice și morale, lucrează ca și la începuturile omenirii, dar astăzi, ca și atunci, genialitatea umană nu poate fi pusă direct în legătură cu cantitatea. Paleoantropologia nu are astăzi metode mai sigure pentru a deosebi formele craniene ale primului om de ale strămoșului său decît cele ale fiziognomoniei de altădată pentru cunoașterea aptitudinilor intelectuale și morale — după trăsăturile feții.

Mîna omului actual, capabilă de performanțele tehnice ale violonistului, nu se deosebește prea mult de mîna care a cioplit silexurile grosolane ale paleoliticului.

Știința are însă certitudini absolute pentru aprecierea performanțelor spirituale ale omului. În negura erelor geologice și în incertitudinea interpretărilor morfologiei scheletelor paleolitice omul a fost, cu siguranță, acolo unde s-au găsit urmele industriei sale : instrumentele care i-au mărit capacitatea de acțiune și obiectele care i-au ușurat viața și conviețuirea.

De asemenea, nu există nici o îndoială că procesul umanizării omului, care nu s-a sfîrșit nici astăzi, a început acolo unde au apărut primele semne ale artei. În grotele magdaleene ale Altamirei începe firul nesfîrșit al istoriei artei, pentru care picturile rupestre au aceeași semnificație ca și caietul de schițe al școlarului.

Preistoria nu poate spune cu precizie în ce moment, în lumina conștiinței umane, a apărut flacăra veșnică a creației artistice.

„Nici oasele nu i s-au pomenit / Ale aceluia ce-n smalț te-a-ncremenit / Și, frămîntind, ți-a dat obîrșii noi, / Dar înmuiată-n sînge și sudoare, / Unghia lui ți-a pus un zbenghi de floare / Și, ocolindu-ți coapsa cea subțire / Chenar, i-a dat noroiului simțire / Tu poate să fii, el poate să nu fie / Zgîrietura-i teafără și vie / ... Brîul tău viu, cînd mîinile-au murit, / Dă biruință gingașului pipăit.” *

Desigur, arta este adînc înrîurită, cu începuturile ei, de incantațiile magice și de religiile primitive, și, de-a lungul dezvoltării ei istorice, de morală, de știință, de politică, și de toate valorile culturii dar, astăzi ca și atunci, ceea ce numim artă se justifică prin valorile care-i sînt proprii, prin relativa sa autonomie ca și prin valorile culturale pe care le utilizează și care au fost numite heteronome. Valoarea artistică depinde în primul rînd nu de subiectul care este reprezentat ci de modul cum acesta este reprezentat, iar creația artistică este o activitate analogă activității științifice sau morale. Desigur că, la începuturile artei, cîte unul din membrii hoardei, în loc să pornească împreună cu grupul la vînătoare, întîrzia și, singur în fața peretelui netezit de ape și folosind pămîntul colorat, a imaginat înspăimîntătorul bizon, blînda și fecunda vacă, frumosul ren și sprintenul cal. Scopul precis al acestor plăsmuiri ne scapă. A fost unul magic, religios, sau unul practic — și de ce, la început, au fost reprezentate numai animalele iar omul este absent ? Răspunsurile ieșite din presupuneri nu au lipsit. Un lucru este însă sigur : ceea ce ne face astăzi să apreciem figurațiile rupestre este o anumită calitate prin care aceste creații — ale zorilor omenirii — se întîlnesc cu tauromachiile lui Goya sau Picasso, iar creatorul lor era atunci, ca și acum, o personalitate legată de o realitate esențială și absolută. Statutul social al artistului nu pare a fi fost niciodată incert. Platon, în imaginația sa, a încredințat conducerea statului unor artiști a căror artă reflecta ordinea universului ; conducătorii de state, prinții și nobilii i-au avut sfetnici și prieteni, iar mulțimile i-au aplaudat ca pe niște oameni deosebiți. Numai în secolul XIX, în pragul vremurilor noastre, artistul a devenit o personalitate adeseori discutabilă. Nici o discuție despre artă nu poate fi concludentă fără recunoașterea prealabilă reală a specificității creației artistice. Împotriva confuziei cu activitatea logică, cu știința, Van Gogh a prevenit posteritatea scriind : „Sînt artist... (ceea ce presupune) să caut întruna, fără să aflu vreodată...”.

* Tudor Arghezi, Dacica

Arta este o știință, a afirmat Leonardo, este o cunoaștere în sensul celei intuitive și este o știință în sensul realizării practice cu ajutorul științei. Această știință aplicată a artei — sau a picturii, pe care Leonardo a considerat-o artă prin excelență, reprezintă o teorie a formei și a figurației bazată pe anatomie și perspectivă și, deci, pe un concept clar al raportului artei cu natura. Această noțiune de artă-știință o opune Leonardo conceptului medieval de practică empirică, însă recunoaște autonomia sa și caracterul particular al creației, care nu se poate cîștiga, nici transmite cu ajutorul științei.

Prejudecata unei critici anatomice sau perspective a operei artistice vine din confuzia între corectitudinea și valoarea artistică legată, și ea, în același timp, de subiect. Știința nu este exclusă din artă, dar a judeca o operă de artă numai după perspectivă sau anatomie, vehiculate de ea, înseamnă a nesocoti caracterul specific al creației și, prin aceasta, a confunda două planuri deosebite, două categorii de valori. Cunoașterea prin artă a fost confundată cu ideea cunoașterii naturii ca realitate străină spiritului nostru, în inocența și adevărul ei ultim.

Fie că este vorba de imitarea omului sau de a restului universului, „natura” de care vorbește artistul nu este „natura în sine” ci una dublu transpusă : odată de societate și a doua oară de creatorul însuși.

Despre intervenția colectivității în reprezentarea pe care o avem despre natură, despre „normalul” reprezentării ca imagine socializată, s-a pronunțat odată Matisse astfel : „Simțurile noastre au o vîrstă de dezvoltare care nu vine de la ambianța imediată, ci de la un moment al civilizației”. „Foucault nu greșește cînd spune în «Cuvintele și lucrurile» că noi nu cunoaștem decît ceea ce ne permite să concepem structura mentală a unei epoci ; cu toate acestea, constituția acestui sistem de mecanisme mentale fundamentale (pe care îl cunoaște bine antropologia) rezultă dintr-o clasificare necesar arbitrară, de fapte cosmice exterioare cînd este vorba de o populație socială înecată în determinismele constrîngătoare ale unui mediu (societăți «arhaice»)” *.

* Duvignaud J., Sociologie et l'art.

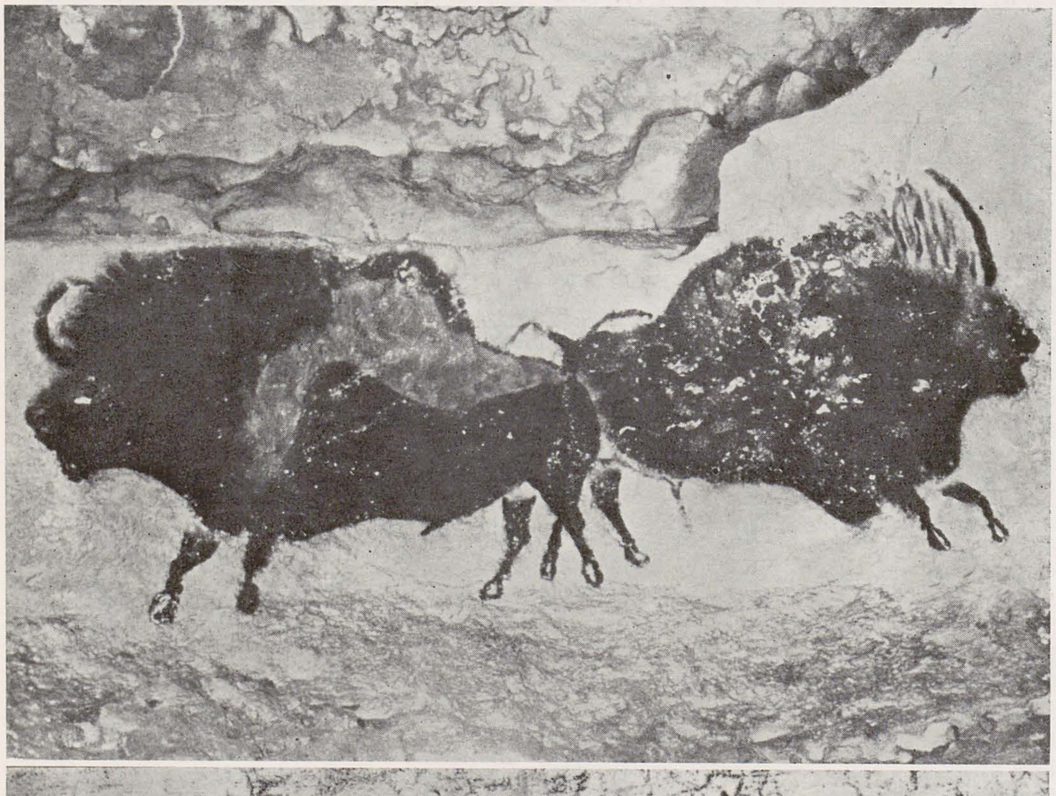
Viața întreagă a omului poate alcătui materia artei, însă în plastică forma omului este aceea care s-a impus ca o permanență. Spectatorul este sensibil la limbajul și vocabularul atît de nuanțat al formelor corpului omenesc, însă eroarea fundamentală a spectatorului de rînd constă în a considera că artistul plastic poate să-și exprime sentimentele și ideile prin „expresia" corpului, prin mimică și pantomimă, în afara mijloacelor specifice ale artei sale : formele, culorile, ritmurile etc. Artistul însuși este înclinat uneori să creadă în eficacitatea expresiei prin vocabularul mișcărilor și atitudinilor expresive. Codul expresiei corporale a fost *anterior teoriei* expresiei artistice specifice, iar codificarea, atingînd uneori rizibilul, a venit de la artiști de seamă ca Le Brun sau de la fiziognomoniști talentați ca Lavater. S-a confundat forța inductivă pe care o are forma corpului — și expresia sa cu însăși expresia plastică. Un artist genial ca Rembrandt a început prin a experimenta, la început, pe figura proprie, apoi prin mimica și gestica personajelor, puterea de convingere a expresiei umane. Cu timpul, în măsura în care artistul a coborît către adîncimile sufletești, gestica personajelor s-a împuținat iar drama adevărată a consumat-o numai în domeniul plasticii, cu mijloacele clar-obscurului. Leonardo da Vinci nu s-a înșelat, desigur, asupra specificității limbajului plastic, însă a fost primul, în lumea modernă, care a încercat să urmărească, prin ochii savantului — mai mult decît prin ochii pictorului — reacțiile corpului, „locașul sufletului", la mișcările psihice, sfătuind artistul — nu știm astăzi cu cît temei — să se inspire de la surdo-muți, care exprimă gîndurile și sentimentele mai bine decît oricare om. Astăzi, cînd „Cina" nu mai există decît ca o palidă imagine a concepției inițiale, comentatorii nu au încetat să discute „divina conversație" a personajelor și să confunde drama primei comuniuni — cu însăși drama picturii.

În Renaștere, Michelangelo a fost adevăratul redescoperitor al principiului antic — mai ales elenistic, al „dramaturgiei plastice" sau al teatrului introdus în plastică. El a mînuit, ca nimeni altul, limbajul mișcărilor corporale, al formelor și tonusului muscular, cunoscînd, ca și cei vechi, marea eficacitate „extraestetică" — spunem astăzi — și larga popularitate a limbajului corpului.

Degas, pentru care versurile au fost un adevărat „Violon d'Ingres", mărturisind odată lui Mallarmé că nu-i lipsesc ideile, acesta i-a răspuns: „Mais, Degas, ce n'est pas avec des idées qu'on fait des vers, c'est avec des mots" *.

„Cînd am făcut un tablou frumos nu am scris o gîndire — nota Delacroix în «Jurnalul» său (8 oct. 1822) — . . . Scriitorul spune aproape totul pentru a fi înțeles. În pictură se stabilește o punte misterioasă între sufletul personajelor și acela al spectatorului. El vede formele naturii exterioare însă gîndește interior adevărata gîndire care este comună tuturor oamenilor — căreia unii îi dau un corp, scriind-o, însă alte-

* „Dar, Degas, versurile nu se fac cu idei, ci cu cuvinte" : *Frédéric Lefèvre*, Entretiens avec Paul Valéry.



p. 16

1. LEONARDO DA VINCI : Desen

Prejudecata unei posibile aprecieri a operei artistice după criterii pur anatomice sau pur perspective vine din confuzia dintre corectitudinea științifică și valoarea artistică, valori ce pot coincide.

p. 18

2. Doi bizoni (Lascaux)

Procesul umanizării omului, care nu s-a sfîrșit nici astăzi, a început acolo unde au apărut primele semne ale artei ; în grotele din Lascaux și din Altamira începe firul nesfîrșit al istoriei artei.

3. GOYA : Tauromachie. Mariano Ceballos călare pe un taur, atacînd cu banderillas (1813)

Ceea ce ne face astăzi să apreciem figurațiile rupestre este o anumită calitate, prin care aceste creații ale zorilor omenirii se întîlnesc cu tauromachiile lui Goya sau Picasso.

p. 19

1. Fragment din friza marelui altar din Pergamon. Athena ținînd de păr pe titanul Alcyone (spre anul 180 î.e.n.). Grecii au fost descoperitorii „dramaturgiei plastice", a limbajului corporal și a relațiilor scenice între personaje.

2. Sfînta Maria Egipteanca — detaliu. Biserica din Ecouis (1313–1315).

3. REMBRANDT : Mama artistului (1630)

În măsura în care Rembrandt a coborît în adîncimile sufletești, gestica personajelor s-a împuținat, iar drama adevărată s-a consumat numai în domeniul plasticii, cu mijloacele clar-obscurului. Drama jucată de elementele plastice a înlocuit patosul expresivității fizice și limbajul grandilocvent al gesturilor.

rînd esența sa subtilă. Astfel, spiritele de rînd sînt mai mișcate de scriitori decît de muzicieni sau pictori. Arta de a picta este cu atît mai intimă inimii omului cu cît pare mai materială; căci la el, ca și la natura exterioară, se face parte cu franchețǎ la ceea ce este finit și la ceea ce este infinit, adică la ceea ce sufletul găsește ca să-l miște interior în obiectele care nu lovesc decît simțurile"...

„...Mi-am spus de o sută de ori că pictura, adică pictura materială, n-ar fi decît un pretext, decît o punte între spiritul pictorului și acela al spectatorului. Recea exactitudine nu este artă ; ingeniosul *artificiu, cînd «place»* sau cînd *«exprimă»*, este arta întreagă. Pretinsa conștiință a celor mai mulți pictori nu este decît perfecțiunea adusă *artei de a plictisi*. Acești oameni, dacă ar putea, ar lucra cu aceleași scrupule la opusul tablourilor. Ar fi curios de a face un tratat asupra tuturor falsificatorilor care pot compune adevărul" (Journal, 18 iulie 1850).

În același sens al afirmației specificității ireductibile a expresiei plastice, Brâncuși a răspuns odată unui amator care admira reușita „oului" maestrului : „Eu nu fac ouă, eu fac sculpturi".

Sociologii au arătat, însă, că ceea ce artistul și amatorul numește natură rezultă dintr-o transpoziție care prelungește și modifică imaginea pe care societatea o impune. Merele lui Cézanne nu sînt fructe, ci tot atîtea clarificări noi la nivelul semnificațiilor pure. Claude Lévi-Strauss are dreptate să-i spună lui George Charbonnier : „În măsura în care opera de artă este un semn al obiectului și nu o reproducere literală, ea manifestă ceva ce nu era dat în percepția obiectului, și care este structura sa, deoarece caracterul particular al limbajului artei este că există totdeauna o omologare foarte profundă între structura semnificatului și structura semnificantului" *. Artistul preia această transpoziție pentru a crea o nouă comunicare, pentru a suscita o participare și a stabili un dialog. Natura este deja elaborată, în imagini de societăți și culturile lor. Ea este un sistem de reprezentări pe care grupul sau societatea și-l dă în imagine și pe care artistul și-l însușește.

Imaginea naturii și, mai evident, a omului în artă, poartă deci amprenta unei elaborări colective care, prin exponentul personalității artistului, suferă metamorfozele ciclurilor culturale. Din lumea realității vizibile, care este izvorul creației plastice, forma corpului uman a fost luată cel mai adesea ca suport și vehicul al operațiilor plastice expresive. O știință specială, „Anatomia artistică", s-a născut la un moment dat, din nevoia artistului de a stăpîni cît mai bine vocabularul său.

Forma omului, cunoscută în anatomie prin generalizarea operată asupra tuturor exemplarelor speciei, este asemănătoare cu vorbirea corectă. Artistul, ca și poetul, dobîndește însă întreaga bogăție expresivă printr-o întrebuințare personală și particulară a instrumentului obștesc al comunicării.

Ceea ce pentru poet înseamnă ritmul, metafora, inovația limbii, măiestria stilistică, prin care exprimă modul său unic de a înțelege lumea și viața, pentru artist este transpunerea plastică, exprimarea personală, în acord cu materialul și cu normele generale ale expresiei plastice. „Pictura este meseria cea mai lungă și mai dificilă — scrie Delacroix. Ei îi trebuie erudiție, ca și compozitorului, dar îi trebuie și execuție, ca și violonistului" (Journal, sept. 1847).

Comentariile asupra „naturii" în artă părăsesc planul tehnic al operei trecînd în domeniul „eteronomiei" artei, în care, în special prin reprezentarea figurii umane, sînt atinse profunzimile nebănuite și ecourile sale largi. Desigur că studiul omului în artă are puține puncte de contact, sau foarte vagi legături cu arta care a eliminat sau a relativizat valorile eteronomice. Cînd figura omenească este tratată ca o formă rezonantă, supusă ritmurilor ordonatoare și deformațiilor puternice, în cadrul dialecticii plastice a formelor, orice analiză anatomică sau morfologică este neadecvată. Aceasta este, de asemenea, puțin concludentă și în cazul cînd motivul este respectat și reprezentat doar pentru valoarea lui. Supunerea formelor „invariantelor plastice" * sau „momentelor constitutive ale artei" ** înseamnă proiectarea lor într-o regiune a „idealității" sau a „arealității" în care forma naturală a pierdut rînd pe rînd calitățile sensibile pentru ca, în cele din urmă, ajutată și de materialul neutru în care este întruchipată, să cîștige pe aceea a stilului. Corpul supus geometriei constructive, în statuara egipteană, ca și fantomele viziunilor lui Greco, nu pot fi analizate sau măsurate cu măsura anatomică și cu atît mai puțin cercetate de pe pozițiile științifice. La baza unor asemenea cercetări ar sta, desigur, o identificare a artei cu natura.

Din opera lui Paul Richer, dedicată „criticii științifice a nudului" ***, observațiile cele mai interesante sînt cele făcute asupra statuarei grecești, în care stilul artistic amintește cel mai mult natura. De altfel, lecțiile sale consacrate analizei nudului în artă nu aveau alt scop decît de a fortifica noțiunile căpătate în studiul modelului, ilustrul anatomist recunoscînd că „partea de interpretare variabilă după timpuri și locuri a fost totdeauna considerabilă, căci deși sprijinită pe știința nudului, arta trăiește și se nutrește din ideal. Simpla copie a modelului viu nu a fost niciodată scopul suprem și exclusiv al artei".

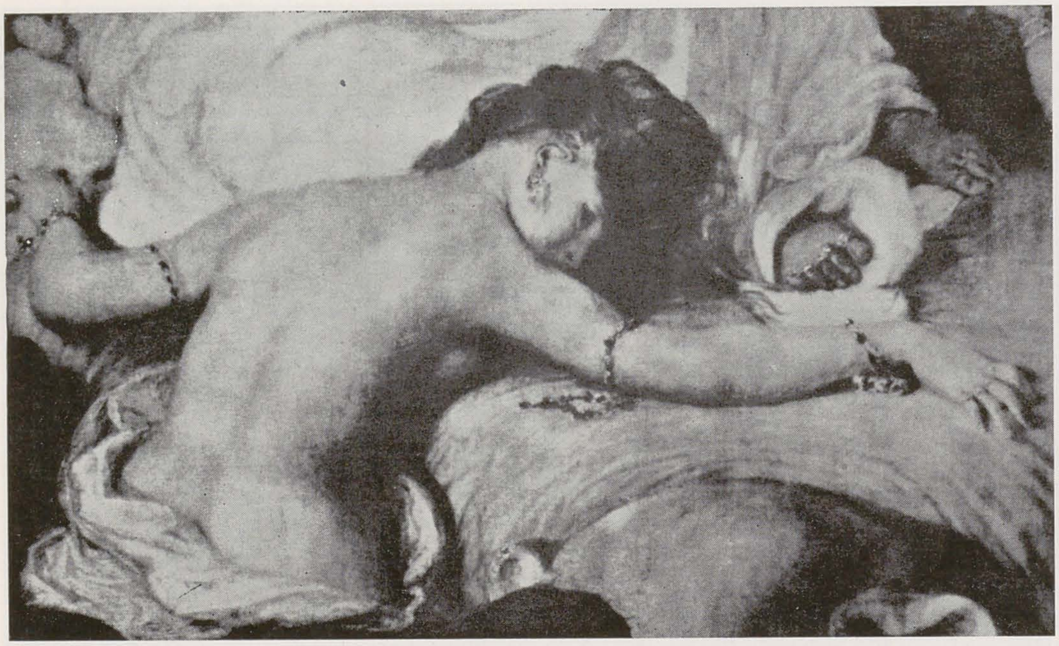
Omul reprezentat în artă, singur sau în relații semnificative cu alte figuri, vehiculează un conținut ideal și este o mărturie a unei viziuni originale a artistului.

Înainte de a fi apreciat și reprezentat pentru frumusețea lui, corpul uman era închipuit doar ca purtătorul unor valori morale sau religioase. Cunoașterea statuarei antichității prin descoperirile arheologice a făcut ca imaginea omului să fie considerată și sub unghiul realizării artistice.

Încărcată cu semnificații religioase, figura umană devine, în arta bizantină, o mărturie vizibilă a unei realități spirituale invizibile, în

* „Entretiens avec Cl. Lévi-Strauss, din *Jean Duvignaud*, op. cit.

* André Lhote, Les invariants plastiques.
** Tudor Vianu, Estetica.
*** Paul Richer, Le nu dans l'art : Egypt, Asiro-chaldée, La Grèce, Le moyen-age.



timp ce în Trecento, cu arta lui Giotto, „omul pătrunde în istoria sacră ca în propria lui istorie" *. În cadrul vieții sociale, semnificațiile omului și influența lor asupra formelor artei au dus la imagini care reflectă însușirile statornice ale morfologiei lui sau la opere în care înfățișările sînt mai mult sau mai puțin particulare. Omul, divinitate a Greciei clasice, cu atribute tipic omenești, coboară la particular și individual în elenism — și mai ales în busturile și capetele de caracter ale antichității romane. Individualismul Renașterii reînvie apoi portretul în pictură și sculptură și glorifică personalitatea în monumentele publice.

Reflexiunile omului asupra lui, cuprinse în antropologia filosofică, își au un corespondent în concepția formei lui în artă. Idealismul filosofiei platonice, morala stoică a antichității tîrzii, exaltarea orgoliului uman în speculațiile filosofice ale Renașterii, naturalismul adesea clădit pe evoluționismul lui Darwin, au fost legate, prin „transformările ideii de om"**, de imagini artistice mereu reînnoite.

Alegerea tipului uman nu depinde însă numai de orientarea culturală a epocii, ci este și o replică a artistului, a structurii lui psiho-fiziologice și a personalității lui morale și spirituale. Rubens exaltă energia și elanul vital al omului, formele și forțele herculeene ale bărbatului și monumentalitatea și hiperfeminitatea femeii. În același timp Van Dyck, elevul și, un timp, colaboratorul său, cu o altă concepție despre lume, dar cu o altă structură psiho-fiziologică, împrumută personajelor pictate ceva din grația persoanei sale, din delicatețea și frumusețea sa, puțin feminină.

Animația figurii a fost considerată ca una din marile cuceriri ale plasticii grecești timpurii, în timp ce dramatismul excesiv, pateticul și teatralul încheie, în elenismul tîrziu, experiențele cele mai îndrăznețe asupra figurii umane.

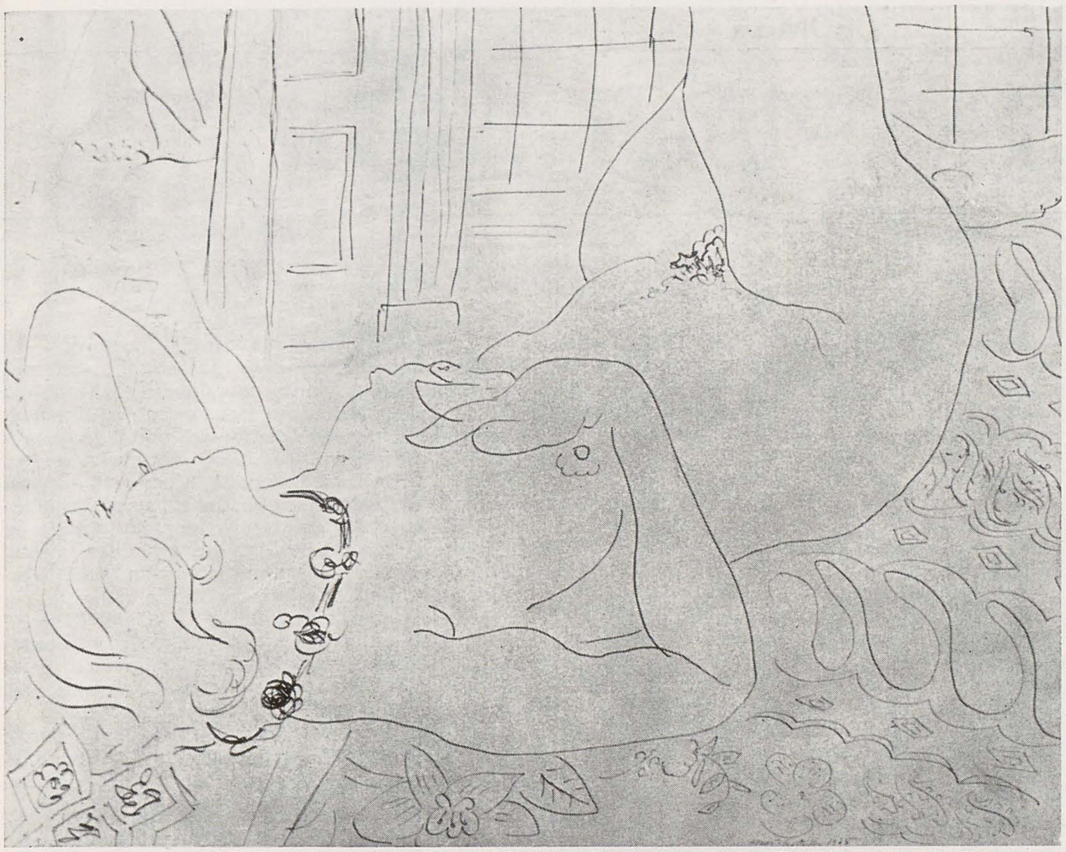
Forma omului, ca deținătoare a unor energii latente și atitudinale și mișcările, ca semn al vieții spirituale și a personalității morale, a atins, prin geniul lui Michelangelo, limitele principiului expresiv al corporalității. În timp ce „maniera" sa deschidea căile retoricii barocului, Rembrandt exprima profunzimile sufletești ale omului, spiritualizînd imaginea lui materială și înnobilînd aspectele vulgare ale vieții prin forța expresiei plastice. Drama jucată de elementele plastice au înlocuit la el patosul expresivității fizice și limbajul grandilocvent al gesturilor.

Tema corpului uman : anatomia, morfologia, fiziologia, expresia feței și simbolica afectivă și ideatică a mișcărilor alcătuiesc o parte importantă din răsunetul subiectiv al operei de artă. În afară de simbolismul cu care este încărcată, figura umană acționează asupra sensibilității noastre prin calitățile biologice reprezentate. Ne plac tipurile normalității optime, exemplarele sănătoase, robuste, viguroase și, invers, ne displac, ne înfricoșează sau ne umple de o stranie teroare creațiile infernale ale lui Hieronymus Bosch sau anomaliile, mutilările și distrofiile cum sînt cele ieșite din halucinațiile lui Goya : lumea de coșmar a demonilor, fantomelor sau aparițiilor fantastice care sfidează legile naturii. Influența asupra spectatorului a acestei compo-

1. DELACROIX : Moartea lui Sardanapal, detaliu
„In pictură se stabilește ca o punte misterioasă între sufletul personajelor și cel al spectatorului". Delacroix.

2. CÉZANNE : Natură moartă
Merele lui Cézanne nu sînt fructe ci tot atîtea clarificări noi la nivelul semnificațiilor pure.

* René Huyghe, Les puissances de l'image.
** Tudor Vianu, Transformările ideii de om.



nente „extraestetice" este fără îndoială mijlocită de structura operei. „Puntea aruncată între suflete" – cum a numit Delacroix arta – este solid ancorată în realitate, deși se ridică în regiunile înalte ale lumii poetice.

Structura însăși a operei nu poate fi concepută în afara acestor valori. Tipurile artistice pe care le distinge estetica sînt clădite pe înrudirea valorilor extraestetice. Astfel, tipurile idealismului și realismului în reprezentarea omului sînt legate de caracteristici deosebite ale morfologiei lui. De asemenea, ansamblul calităților formale, stilul, nu poate fi conceput fără principiul de asociere găsit în elementele extraestetice. Grupînd operele în jurul agentului artistic : personalitatea artistică, stilul este, în același timp, o noțiune sistemică și istorică.

Speculațiile asupra formei operei de artă au dus uneori la subminarea și chiar la suprimarea formelor din natură. Preocupările formale excesive, care au fost numite „formalisme", au avut mai multe întruchipări : unii artiști au căutat originalitatea, prin exagerarea și exaltarea la paroxism a anumitor tendințe ale înaintașilor. Aceste imitații excesive în exagerări au fost numite „manierisme". Alți artiști au îngrădit fantezia creatoare prin reguli prestabilite reprezentînd codificări ale realizărilor izbutite din trecut. Aceștia au fost „academiștii". O serie de artiști, poeți mai ales, au considerat fenomenele ca simboluri ale unei realități ascunse, misterioase. Astfel, pentru „simboliști" realitatea a devenit o materie pur afectivă, elementul senzorial s-a pulverizat iar lucrurile au fost înlocuite prin emoția lor.

Vorbind despre simbolism – Julien Benda * denunță formalismul dezumanizant al concepției artistice pe care o numește „estetism". S-ar putea spune că o întreagă poezie modernă, ieșită din Mallarmé, înțelege să nu fie decît o pură tehnică de a simți. Nimeni nu va nega că această poezie nu poate să ne procure momente sufletești savuroase ; de exemplu, cînd ea ne vorbește despre „la blancheur sanglotante des lis", „d'une automne jonché de taches de rousseur", despre dumnezeu care „des raisins a sucré la clarté" ; cînd, mai pură intelectual încă, ea scoate acest simplu efluviu : „La présence de la lavande au chevet d'un malade" (Eluard).

Uneori, ambiția epocii moderne este de a voi ca poezia să realizeze *întreaga* sa funcțiune prin pură simțire. Absolutizarea valorilor pur estetice în opera de artă duce, fără îndoială, la o îngustare a orizontului conștiinței omenești și, în consecință, la o limitare a influenței artei asupra maselor largi ale spectatorilor. Un sculptor contemporan a spus despre portret următoarele**: „Un bust nu trebuie să servească psihologia, anatomia, [. . .] nici să ne informeze asupra vieții particulare a autorului...
[. . .] Dificultatea este de a se atinge majestatea și misterul pe care natura le ascunde bine". ■

1. MATISSE : Nud (1935)
„Simțurile noastre au o vîrstă de dezvoltare care nu vine de la ambianța imediată, ci de la un moment al civilizației". Matisse.

Imaginea naturii și, mai evident, a omului în artă poartă amprenta unei elaborări colective, care prin exponentul personalității artistului suferă metamorfozele ciclurilor culturale.

2. PICASSO : Sculptor lucrînd după model
Artistul ca și poetul dobîndește întreaga bogăție expresivă printr-o întrebuințare personală a instrumentului obștesc al comunicării.

* Julien Benda, La France Byzantine.
** Marcel Gimond, Notes sur le portrait.

LIGIA MACOVEI

S-a spus că marii maeștri ai desenului erau și muzicieni : Leonardo da Vinci, Rafael, Delacroix, Ingres sau melomani ca Watteau și Matisse. (Nu vorbim de pictori în general, între care am aminti și de „flautistul" Luchian, ci de maeștri ai desenului). Faptul pare mai mult decît firesc. Firul enigmatic tras cu penița sau creionul, desfășurînd năluci de arhetipuri, străbătînd geometrii, legînd timpii de spațiu, golul de plin, detașînd esențele de aparențe, linia desenului ascultă înainte de toate de euritmia secretă a lucrurilor, a firii. Nu știu cît și cum Ligia Macovei iubește muzica dar desenele ei — mai ales desenele — dezvăluie tensionat și delicat totodată fluiditatea melodică a sentimentului, asimilarea neîntreruptă a ritmurilor misterioase ale visului prelungit în cuvinte, a cuvîntului prelungit în vers, a versului prelungit în muzică. Artista a ales din diverse muzici pe cea eminesciană. A ales poate muzica cea mai nepămînteană de la mitologicul Orfeu încoace. Eufonie sacră a rotirii Luceafărului spre labirintul viselor care e pămîntul, euritmie de dangăte umplînd „sara pe deal", cîntec de corn îndulcind sufletul cu dor de moarte, vocabular al necruțătorului timp care crește în urma pieritoarei ființe umane, muzica versului eminescian auzită cu urechea lăuntrică a spiritului se desface parcă singură în linii, în ondule și spirale, în arhitecturi fragile sau unduioase, în conture imperceptibil tremurate. Desenul Ligiei Macovei, molipsit pînă la transfigurare de demiurgia sonoră a poetului, nu-și propune să interpreteze sau să ilustreze ceva din universul de sentimente al lui Eminescu. Se pot ilustra peripețiile înfricoșătoarei călătorii dantești a Infernului, ficțiunile „eroice" ale lui Torquato Tasso sau „Moartea lui Fulger" de Coșbuc dar nu „stările" interioare ale „Luceafărului".

Se pot ilustra „cărțile lui Iov" (Blake s-a dovedit neîntrecut), poveștile lui Perrault (Gustave Doré le-a dat o dimensiune uriașă), basmele lui Ispirescu sau Grimm. Abstracție muzical-lineară, desenul se acordă infinit mai mult cu regiunile adînci ale reveriei, ale meditației poetice. Spirit reflexiv, Ligia Macovei prelungește — acesta e cuvîntul — prelungește în linie cu o emoționantă concentrare și abandon traiectoriile visului eminescian. Realizat astfel, artista exclude riscul — frecvent din păcate la mulți ilustratori de profesie — de a devia în arbitrar percepția celui care vrea să se reîntoarcă prin desen în absolutul poemului.

Desenul Ligiei Macovei devine alteori o scenografie abstractă, surdinizată aproape, care lasă în prim plan desfășurarea ideilor, ritmul sentimentelor. Muzical tînguios ca în tabloul „Pe lîngă plopii fără soț" — arbori și om abia schițați, atrași de gravitația astrului nocturn — reculeș și interiorizat, sugerînd leziuni sufletești nevindecabile ca în capodopera „Trecut-au anii", cu ondulări prerafaelite ca în „Freamăt de codru", desenul acesta se ridică fără artificii și retorisme la maiestatea discursului poetic. Elocința severă a desenului triumfă în egală măsură în „Odă în metru antic", unde tonalitatea fundamental elegiacă a poetului devine cu simplitate sursa unui statuar grandios : poetul e o coloană vie mistuindu-se într-un spațiu asediat necontenit de întrebări, de neliniște și moarte. Desenul „eminescian" al Ligiei Macovei realizează cu mijloace care țin de spontaneitatea și sinceritatea liniei liantul miraculos dintre destinul artistului și cosmicitatea viziunilor lui filosofice.

Henri Michaux, poet și pictor, sesizase parcă, într-un elogiu liric adus desenului, disponibilitățile ilimitate ale artistei de a întrupa și exprima totodată absolutul :

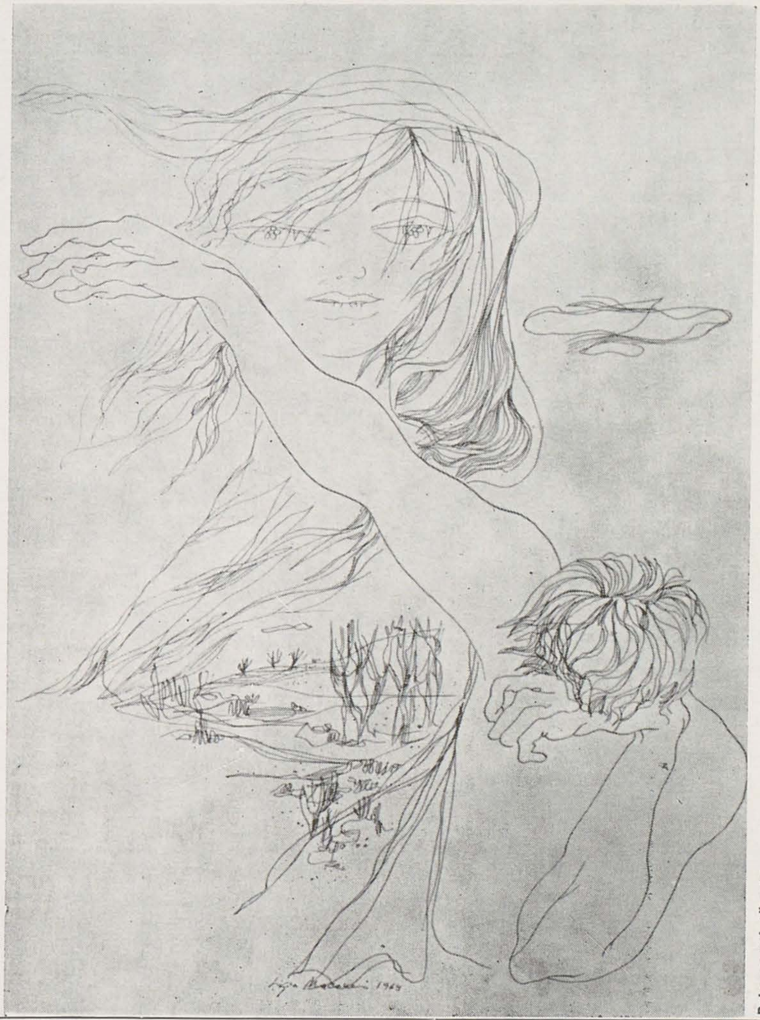
> Au-delà des géometries, géometrie
> Lignes, comme des radiations ralenties,
> insistantes, clairvoyantes
> Chargées d'occulte
> Dessin pour retour en absolu.
> Dessin-destin.

VASILE NICOLESCU

Mai am un singur dor

Lacul

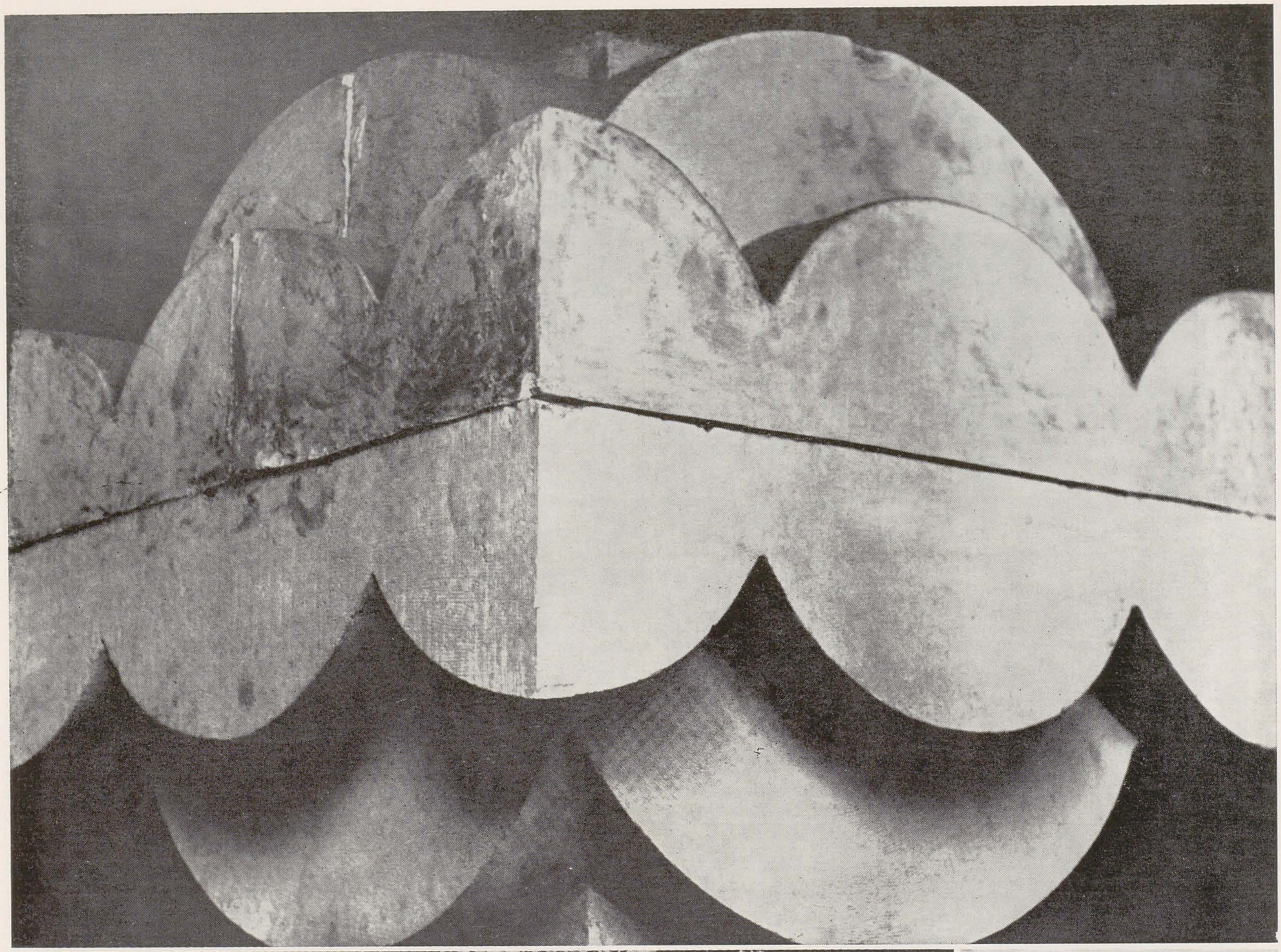
Veneră și Madonă

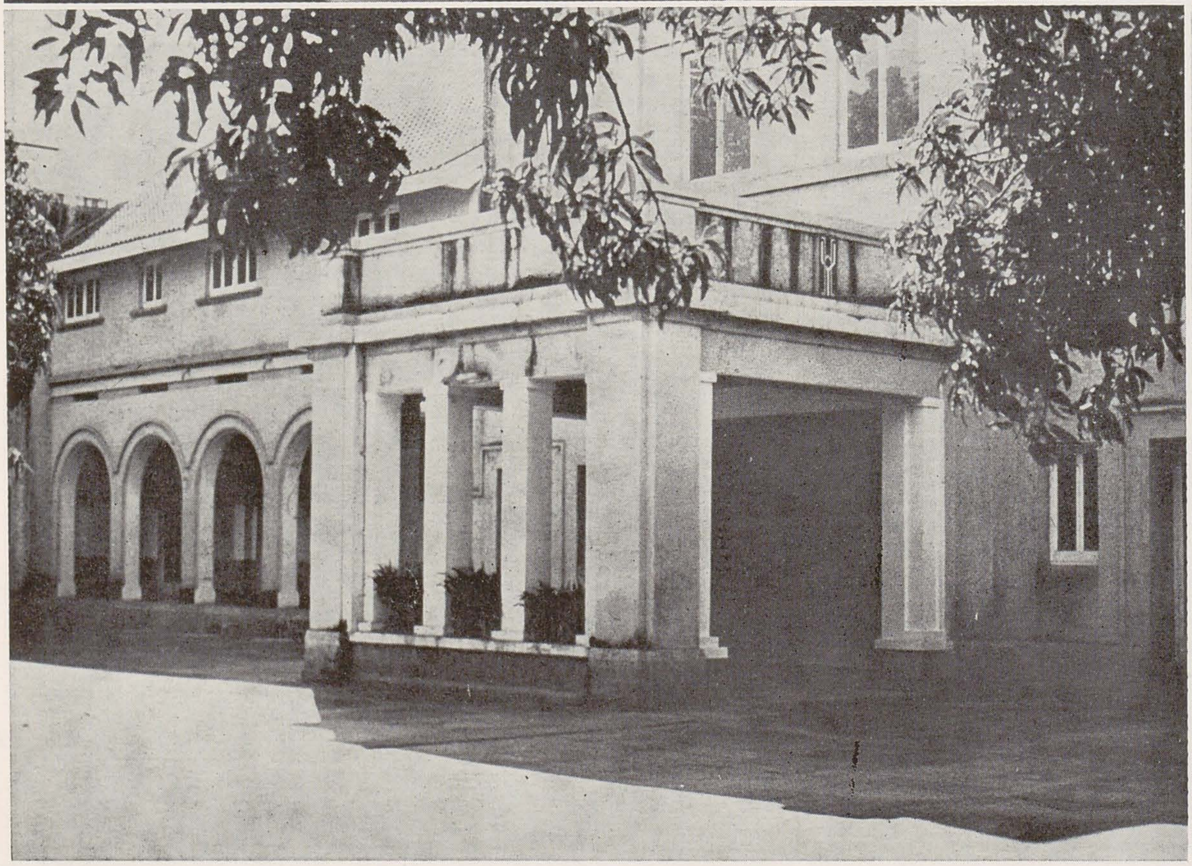


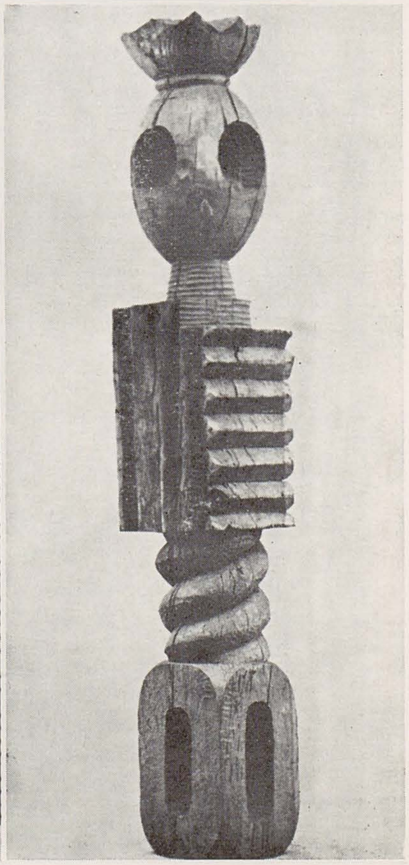
Prin nopți tăcute

Împărat și proletar

Luceafărul







CONTRIBUŢII INEDITE LA CUNOAŞTEREA UNUI PROIECT AL LUI BRÂNCUŞI — TEMPLUL DIN INDOR

ŞTEFAN GEORGESCU-GORJAN

Prin anul 1930, eram foarte preocupat de arta Extremului Orient şi în special de arta subcontinentului indian. Am încercat atunci, fără succes, să întreprind o călătorie în India, însă impedimentele erau prea mari şi a trebuit să renunţ.
Dar n-au trecut 6 ani de la încercarea mea neizbutită de a vizita acea ţară îndepărtată, cînd mi s-a ivit ocazia neaşteptată să mă duc în India, şi chiar la curtea unui maharadjah!
În ianuarie 1935, la Paris, aflasem de la Brâncuşi de existenţa unui prinţ indian care urma să-i cumpere nişte *Păsări*. La sfîrşitul anului 1936, tot la Paris, Brâncuşi mi-a dat mai multe detalii. Era vorba de maharadjahul de Indor, un om foarte cultivat, cu vederi foarte largi, şi căruia tocmai îi murise maharania. În memoria acesteia, mi-a spus Brâncuşi, prinţul voia să construiască la Indor un mic templu, în care să adăpostească urna cu cenuşa maharaniei, păzită de cele trei *Păsări* brâncuşiene pe care prinţul le-a achiziţionat, aşa cum se va vedea mai departe.
În vederea stabilirii locului de aşezare a templului, Brâncuşi fusese invitat de maharadjah în India. Încă din 1936 sculptorul mă întrebase dacă aş fi dispus să-l însoţesc în plănuita călătorie, ceea ce am acceptat cu entuziasm. A vorbit despre aceasta şi cu maharadjahul, care a fost de acord. Călătoria fusese fixată, în principiu, pentru perioada noiembrie 1937 – februarie 1938, data exactă urmînd a fi hotărîtă împreună cu maharadjahul, care-şi anunţase venirea la Paris către sfîrşitul lui septembrie 1937.
Pe la începutul lunii august, din îndemnul lui Brâncuşi, care locuia atunci la mine, am scris întreprinderii S.A.R.P.I.M. – filiala Timişoara, care avea reprezentanţele companiilor de navigaţie italiene „Lloyd Triestino", „Italia – Flotte Riunite" şi „Cosulich".

La 16 august am primit de la Timişoara următoarea scrisoare :

P/234 Timişoara 16 august 1937
D-lui
Ing. Şt. Georgescu-Gorjan

PETROŞANI
Ca răspuns la cartea dv. poştală avem onoarea a vă remite aci alăturat un itinerariu şi un prospect cu tarifuri, în care veţi binevoi a afla toate cele ce vă interesează în privinţa plecării dv. Costul biletului de vapor îl puteţi plăti în lei : 1 liră sterlină este egală cu lei 700.
Dacă v-aţi hotărît de plecare, veţi binevoi a ne încunoştinţa (de) aceasta din timp, pentru a vă putea rezerva locul necesar.
Vă stăm cu plăcere cu orice alte informaţii la dispoziţie şi sîntem în aşteptarea răspunsului dv. şi vă salutăm

Cu toată stima
S.A.R.P.I.M.
(ss) Indescifrabil

În broşura „Itinéraires Asie–Afrique–Australie" a companiei de navigaţie „Lloyd Triestino", valabilă de la 1 iunie 1937, erau indicate, între altele, itinerariile curselor de vapoare de pe linia „Grand express Italie – Inde – Extrême Orient". Am consultat, împreună cu Brâncuşi, plecările vapoarelor spre India de la sfîrşitul anului 1937 (v. fig. de mai jos) şi ne-am oprit asupra următoarelor curse posibile :
„Victoria", plecare de la Genova la 19 noiembrie, sosire la Bombay la 30 noiembrie.
„Conte Verde", plecare din Trieste la 3 decembrie, sosire la Bombay la 15 decembrie.
„Conte Biancamano", plecare din Genova la 18 decembrie, sosire la Bombay la 30 decembrie.
E curios că, în tot ceea ce s-a publicat în legătură cu voiajul lui Brâncuşi în India, anterior datei publicării articolului meu din martie 1965 în „Ramuri", se afirmă că el ar fi plecat la sfîrşitul toamnei 1937, îmbarcindu-se la Genova pe vaporul „Conte di Savoia". Dar nici în flota lui „Lloyd Triestino" şi nici în aceea a companiei „Italia – Flotte Riunite" (de la care posed, de asemenea, un prospect anterior anului 1937) nu am găsit vreun vapor „Conte di Savoia". În afară de cei doi conţi (Verde şi Biancamano), „Lloyd Triestino" mai avea şi un „Conte Rosso".
I-am dat lui Brâncuşi o notiţă cu plecările vapoarelor, şi el a mai luat cu sine la Paris şi prospectul cu tarife, în care se găseau planurile vapoarelor cu diferitele punţi şi amplasamentele cabinelor. Îmi amintesc că stabilisem împreună şi pe ce punte prefera să fie cabina – de clasa I, cu două paturi şi baie.

C. Rosso	Victoria	C. Verde	C. Biancamano	ESCALES	Milles
30/10 1 heure	—	3/12 1 heure	—	TRIESTE	
—	19/11 15 heures	—	18/12 15 heures	GÊNES	67
20/10 6–17 heures	—	3/12 6–17 heures	—	VENISE	
21/10 15–17 heures	—	4/12 15–17 heures	—	BRINDISI	383 334
—	20/11 9–13 heures	—	19/12 10–14 heures	NAPLES	928
2/11 19–23 heures	22/11 24 heures 23/11 4 heures	6/12 20–24 heures	22/12 5–10 heures	PORT-SAID	1119
5/11 14–17 heures	—	—	25/12 5–8 heures	MASSAUA	1058
—	26/11 11–14 heures	10/12 10–13 heures	—	DJIBOUTI	376 396
6/11 15–20 heures	—	10/12 22 heures 11/12 5 heures	26/12 7–12 heures	ADEN	133 178
10/11 mat. – apr. m.	30/11 mat. – apr. m.	15/12 mat. – apr. m.	30/12 mat. – apr. m.	BOMBAY	1657
13/11 apr. m. – apr. m.	3/12 apr. m. – apr. m.	17/12 apr. m. – apr. m.	1/1/38 apr. m. – apr. m.	COLOMBO	890
16/11 mat. – apr. m.	6/12 mat. – apr. m.	21/12 mat. – apr. m.	5/1 apr. m. – apr. m.	SINGAPOUR	1580
[illegible] apr. m. – apr. m.	9/12 apr. m. – apr. m.	—	—	MANILLE	1394 1421
[illegible] mat. – mat.	[illegible] mat. – mat.	[illegible] mat. – apr. m.	9/1 mat. – mat.	HONG-KONG	628
[illegible] mat.	[illegible] mat.	[illegible] mat.	[illegible] apr. m.	CHANGHAI	870

[illegible] — NOTA

Maharadjahul şi-a amînat, însă, de vreo două ori sosirea în Franţa. În scrisoarea trimisă din Paris, la 15 octombrie 1937, sculptorul îmi scria : „... de altfel, eu credeam să fiu acolo de la 15 octombrie, dar am întîrziat aşteptînd pe A. S. maharadjahul, care şi-a amînat venirea la Paris în două rînduri ; acum e vorba să ne întîlnim la 19 curent...".
După o scurtă revenire în România, pe la începutul lui noiembrie 1937, Brâncuşi s-a înapoiat la Paris, de unde avea să plece într-un port italian, spre a se îmbarca pe un vapor cu destinaţia Bombay.
Spre profundul meu regret, nu am putut să-l însoţesc pe Brâncuşi în India, *în primul rînd* fiindcă în perioada septembrie – începutul lui octombrie 1937 nu eram încă sigur că voi fi gata cu Coloana înainte de sfîrşitul anului şi, *în al doilea rînd*, din cauza unor motive de ordin familial, care de fapt au fost decisive, întrucît abia la începutul lui noiembrie am putut să-i comunic lui Brâncuşi că nu-l pot însoţi.
Rămăsese însă stabilit că vizita lui Brâncuşi în India avea să se reducă la o recunoaştere preliminară ; o a doua şedere în India, mult mai lungă şi la care urma să iau parte, fusese prevăzută pentru prima jumătate a anului 1938.
Prin unele investigaţii făcute în 1965–1966 am stabilit cu precizie cînd şi cu ce vapor a plecat Brâncuşi în India. Am scris Societăţii de navigaţie „Lloyd Triestino" la 18 ianuarie 1965.
Societatea „Lloyd Triestino" mi-a răspuns la 5 februarie 1965, scriindu-mi, în esenţă, că s-a ajuns la concluzia că Brâncuşi n-a putut pleca decît cu vaporul „Conte Biancamano" spre India.
Acest lucru mi-a fost de altfel confirmat, cu absolută certitudine, de Dl. Alexandru Istrati din Paris, care mi-a scris, între altele, la 1 decembrie 1966 :
«În ce priveşte relaţiile care le-ai avut cu Maestrul la construirea Coloanei de la Tg.-Jiu, posedăm toată corespondenţa din acel timp. Şi chiar Maestrul ne-a povestit adeseori detalii. Ştim bine rolul care l-ai avut pentru această operă.
În articolul semnat de mata în revista „Ramuri" din 23.III.1966, putem să-ţi dăm lămuriri precise în privinţa plecării la Indor ; avem biletul de vapor. Este într-adevăr Compania Lloyd Triestino. S-a îmbarcat la 18 decembrie 1937 la ora 15 la Genova pe vaporul Conte Biancamano şi a debarcat la Bombay. S-a întors cu aceeaşi companie, la 27.I.1938 îmbarcîndu-se la Bombay spre Napoli–Genova».
Se ştie deci acum cu precizie că Brâncuşi a călătorit spre India cu „Conte Biancamano" după următorul itinerar :
Genova – 18 dec. 1937, plecare ora 15 – Neapole – 19 dec. 1937, orele 10–14 – Port-Said – 22 dec. 1937 – Massaua – 25 dec. 1937 – Aden – 26 dec. 1937 – Bombay – 30 dec. 1937, sosire dimineaţa.
Folosind indicaţia dată de Dl. Al. Istrati, precum şi itinerariile din 1937–1938 ale lui „Lloyd Triestino", am reconstituit şi traseul de înapoiere. Brâncuşi s-a îmbarcat tot pe vaporul „Conte Biancamano", în cursul după-amiezii de 27 ianuarie 1938. A făcut escale la :
Massaua, la 1/2 febr. 1938 – Port-Said, la 4 febr. 1938 – Napoli, la 7 febr. 1938 – Genova, la 8 febr. 1938 ora 8.
Şederea lui Brâncuşi în India a durat, deci, 28 de zile.

1. Macheta (presupusă) a Templului din Indor ; 2. Casa de oaspeţi a palatului Manik Bagh, reşedinţa maharadjahului de Indor (foto Florence M. Hetzel – S.U.A.) ; 3. Regele regilor.

După afirmația lui Henri-Pierre Roché, Brâncuși s-ar fi oprit în Egipt, lucru neconfirmat de alte mărturii.

Mărturii, ipoteze și deducții în legătură cu Templul

Maharadjahul Yeswant Rao Holkar Bahadur de Indor a cumpărat de la Brâncuși trei *Păsări în văzduh*, una de bronz lustruit, alta de marmoră albă și a treia de marmoră neagră.
Cel mai bine informat în privința păsărilor vîndute maharadjahului, precum și a viitorului Templu, a fost Henri-Pierre Roché, care a scris în 1957 fundamentalul articol „Souvenirs sur Brancusi" („L'Oeil" – Paris, nr. 29, 1957, pp. 12–17). H.-P. Roché a intermediat de altfel cumpărarea celor trei *Păsări* de la Brâncuși de către maharadjahul Yeswant Rao Holkar.
Unii autori, care au scris mai de mult despre Brâncuși, au afirmat că sculptorul ar fi vîndut cele trei *Păsări* maharadjahului de Kapurtala, în loc de maharadjahul de Indor.
H.-P. Roché a constituit, probabil, principala sursă de informare a unor importanți autori de monografii Brâncuși : Carola Giedion-Welcker și David Lewis, iar mai tîrziu Athena Tacha-Spear și Sidney Geist.
Athena Tacha-Spear și Sidney Geist s-au străduit să dateze cele trei *Păsări* și să stabilească și anul în care ele au fost vîndute maharadjahului Y. R. Holkar. Deși datările lor nu corespund întru totul, ele provin, practic, de la aceeași sursă : H.-P. Roché. Dar pe cînd Sidney Geist a consultat articolul citat din „L'Oeil", Athena Tacha-Spear a făcut și investigații directe, în 1962, pe lîngă D-na H.-P. Roché.
Pentru o mai bună privire de ansamblu, voi reproduce principalele date ale celor trei *Păsări* cumpărate de maharadjahul de Indor :
1. *Pasăre în văzduh*, bronz polisat, h. (înălțimea) 185,5 cm, circ. max. 45,5 cm, brîul 10 cm; suportul h. 30 cm, circ. de jos 25 cm (date A.T.-S).
Catalog rezonat A.T.-Spear : 20 VIII, datare : circa 1928.
Lista S. Geist 1968: 184 a, datare : în. de 1933.
După A.T.-Spear :
„Vîndută de Brâncuși lui Y. R. Holkar în 1937 împreună cu alte două Păsări în marmoră albă și neagră (24 X și 26 XI)".
„Dăruită de Y. R. Holkar soției sale de a doua Peg Branyen, cînd au divorțat, în 1943" (scrisoarea maharaniei Usha Devi, fiica lui Y. R. Holkar, către d-na H.-P. Roché, 1962).
Despre această Pasăre, Geist afirmă că ar fi aparținut lui Richard Holkar, Dallas, Texas (fiul lui Y. R. Holkar cu a doua soție a sa), ceea ce nu vine în contradicție cu comunicarea fiicei lui Y. R. Holkar, Usha Devi, privitoare la darul făcut de maharadjah fostei sale soții de a doua, în 1943.
2. *Pasăre în văzduh*, marmoră albă, h. 184 cm, circ. max. 44,5 cm, suportul h. 30,5 cm, suport făcut din bloc de marmoră, separat. Soclul compus, h. 136,5 cm (date A.T.-S.).
Catalog rezonat A.T.-Spear : 24 X, datare : 1931–1936.
Lista S. Geist 1968: 185, datare: 1933.
După A.T.-Spear, documentată din două surse : H.-P. Roché, notiță datată 11.5.1936 și scrisoarea maharaniei Usha Devi, către autoare, 10 iulie 1962. (Roché): „Cele două Păsări în văzduh mari, din marmoră, albă și neagră, au fost plătite de Bala (sau Bala Sahee, porecla lui Y. R. Holkar, utilizată de H.-P. Roché și de Eckart Muthesius), cu 6000 lire (5963) amîndouă, adică 3000 lire fiecare" (bineînțeles este vorba de lire sterline, n.a.). (Usha Devi): „Procurată în 1936 cu 2400 lire, prin intermediul lui H.-P. Roché".
3. *Pasăre în văzduh*, marmoră neagră, h. 195 cm, circ. max. 48 cm, suportul h. 32 cm, suportul făcut din bloc separat de marmoră. Suportul compus, h. 136,5 (date A.T.-S.).
Catalog rezonat A.T.-Spear: 26 XI, datare; 1931–1936.
Lista S. Geist 1968: 186, datare: 1933.
După A.T.-Spear, documentată prin aceeași scrisoare de la Usha Devi, Pasărea a fost procurată în 1936 cu 3600 lire.
După cum se vede, contradicția dintre prețurile celor două Păsări (2 și 3), la H.-P. Roché și Usha Devi, este numai aparentă, întrucît costul ambelor este de 6000 lire sterline, chiar dacă Usha Devi le-a apreciat diferențiat.
Datînd Păsările în 1933 (respectiv înainte de 1933 pentru cea de bronz polisat) S. Geist s-a ghidat, pe de o parte, din sursa scrisă a lui H.-P. Roché și, pe de altă parte, dintr-o sursă americană, citată în cartea sa "Brancusi, a Study of the Sculpture", 1968, la pag. 247.
În ceea ce mă privește, datele mai precise asupra Păsărilor și Templului mi-au fost furnizate de Brâncuși în decembrie 1936, deci *posterior* notiței găsite în casa lui H.-P. Roché de către văduva sa. Un fapt este cert: în mai 1936 H.-P. Roché a consemnat vînzarea celor două Păsări către Y. R. Holkar, deci la acea dată maharadjahul era în posesiunea lor. Anul 1937 care figurează ca an de vînzare al Păsării de bronz este eronat (poate eroare de tipar), întrucît, în „Păsările lui Brâncuși" de A. Tacha-Spear, Editura Meridiane, 1976, pag. 105, autoarea scrie : „Aceasta este lista scrisă de mîna lui Brâncuși, probabil la cererea maharadjahului de Indor, cînd au fost cumpărate *Păsările* nr. 20, 24 și 26, în 1936".
Se pare că scrisoarea dictată de Brâncuși lui H.-P. Roché, în primăvara lui 1936, era destinată lui Yeswant Rao Holkar. Această scrisoare le-a fost pusă la dispoziție Athenei Tacha-Spear și lui Sidney Geist de către doamna H.-P. Roché. Ea este reprodusă în cartea citată a Athenei Tacha-Spear pp. 106–107 și în aceea a lui Geist (1968), pp. 113–114.
Este evident că unul dintre foarte puținii oameni informați despre Templul din Indor a fost H.-P. Roché din Sèvres. El a scris în 1957, în legătură cu această chestiune, în revista „L'Oeil", un articol reprodus în parte și citat de Carola Giedion-Welcker, Athena Tacha-Spear, Sidney Geist și de alții.
Iată citatul din Athena Tacha-Spear (cartea din Edit. Meridiane, p. 54): „El (maharadjahul) voia, de asemenea ca, mai tîrziu, pe pajiștea de lîngă palatul său, Brâncuși să le construiască (Păsărilor) un templu, de doisprezece pe doisprezece, căzut din cer, fără uși și ferestre, cu o intrare subterană, un templu al meditației, deschis pentru toți, dar în același timp numai unuia.
În interior să fie o oglindă pătrată de apă, cu cele trei *Păsări* pe trei laturi și o statuie înaltă din stejar, *Spiritul lui Budha*, tot de Brâncuși, pe cea de-a patra și într-așa fel așezate încît Pasărea de aur să fie lovită din plin de lumina soarelui de amiază, pătrunsă prin deschizătura circulară a plafonului, într-o zi sfîntă din an".
După acest citat Athena Tacha-Spear face observația că Roché vorbește, de fapt, de versiunea în bronz lustruit a *Păsării în văzduh*, iar nu de o versiune a *Păsării de aur*.
O descriere sugestivă a „Templului Descătușării" (Temple de la Délivrance) este făcută și de Carola Giedion-Welcker, care a dispus, desigur, în afară de *Amintirile* lui H.-P. Roché, și de unele amănunte chiar de la Brâncuși. Iată ce scrie Carola Giedion-Welcker în cunoscuta sa monografie „Constantin Brancusi" din 1958, pp. 35–36 :
«Nu este oare semnificativ că, pentru operele sale iradiate tot timpul de energia psihică în cursul lungii și răbdătoarei lor gestații, Brâncuși a conceput și o arhitectură orientată spre interior ? Ar fi un „Templu al Descătușării". Ridicat pe baza pătrată a crucii grecești, el trebuie să se împodobească cu trei verticale: Păsările, în spațiile în formă de cochilii, și de o statuie ridicată mai sus „Spiritul lui Budha". Un capitel grec cubic, cu suprapunerile sale de reliefuri circulare și semicirculare în cascadă, se găsea în atelierul lui Brâncuși. Această machetă de ghips *trecea* (sublinierea mea, n.a.) drept redarea formei templului proiectat la Indor (doisprezece metri pe doisprezece). Brâncuși făcuse o călătorie în India pentru a examina situația la fața locului (1937), dar războiul a izbucnit și i-a împiedicat realizarea. N-a mai rămas decît un proiect grandios. Spațiul interior trebuia să fie cu totul închis și să nu capete lumină din exterior decît printr-un fel de puțuri. Nici o ușă, ci numai un acces subteran, care venea de departe. Trebuia, într-adevăr, să se asigure ansamblului, care reunea într-un același spirit arhitectură, pictură și sculptură, calmul absolut al concentrării. Deschis tuturor, templul nu trebuia să primească decît o singură persoană deodată. Pe pereți : fresce albastre, ca niște benzi orizontale de cer, animate de ritmul albelor păsări triunghiulare, în timp ce tripla repetiție a Păsărilor sculptate, din nișele planurilor intersectate, dădea temei elevație, expresia plastică cea mai intensă. Marmoră de culoare deschisă, marmoră neagră, bronz auriu și poleit, același avînt vertical se repeta în materiale diferite cu o putere sporită. Dar la marea sărbătoare a țării, numai „Pasărea de aur" primea întreaga strălucire a soarelui de amiază printr-o deschizătură precis determinată din acoperiș. Cu toată strălucirea radierii sale, el se lega în felul acesta de mersul astrului în Univers și nu mai puțin de religia locuitorilor. Totul se oglindea într-un bazin patrunghiular așezat în centru, în vederea unui efect magic: să lărgească spațiul, ca să nu te simți la strîmtoare. Descrierile pe care le făcea Brâncuși evocau o atmosferă orientală cu mii de reflexe fermecate, ca în jurul bazinelor Alhambrei».
Iată acum ce am scris eu în „Ramuri" în 1965, nr. 3, p. 13 despre același subiect:
«Revenind la planul templului din Indor, aș vrea să arăt că proiectul pe care mi l-a împărtășit Brâncuși în august 1937, după ce mi-l schițase fugitiv în decembrie 1936, *diferă fundamental, în privința formei exterioare, de macheta publicată în diverse cărți și reviste.*
Din descrierile destul de vagi ale unor autori (Carola Giedion Welcker, David Lewis ș.a.), ar rezulta că edificiul urma să aibă forma exterioară a unei machete de ghips, care seamănă mai curînd cu capitelul unei coloane decît cu arhitectura exterioară a unui templu".
Neprecizia descrierii făcute de Carola Giedion-Welcker, ca și aluzia autoarei la forma de „capitel cubic" ce i-a fost sugerată de contemplarea machetei de ghips, mă îndreptățește să pun la îndoială afirmația că macheta ar putea reprezenta *forma exterioară* a plănuitului Templu al Descătușării. Aceasta, cu atît mai mult cu cît Brâncuși îmi împărtășise o cu totul altă concepție despre viitorul templu – mai bine zis mausoleu – din Indor. Brâncuși îmi povestise, în 1936, că soția maharadjahului murise nu demult. În amintirea ei, maharadjahul intenționa să construiască un mausoleu, care să adăpostească urna cu cenușa maharaniei, ca și cele trei „Păsări în văzduh" ale lui Brâncuși – și-i ceruse acestuia să proiecteze mausoleul.
Forma exterioară a mausoleului, în viziunea lui Brâncuși, era aceea a unui *ou imens*, replica monumentală a „Începutului lumii" [„Le commencement du monde", oul minune din colecția lui H.-P. Roché din Sèvres, denumit și „Sculptură pentru orb" (varianta din colecția Louise și Walter Arensberg, în „Philadelphia Museum of Art")].
Oul trebuia să dea impresia că este depus pe iarba unei pajiști întinse, în fața palatului maharadjahului, ca și cum o pasăre misterioasă l-ar fi lăsat acolo, dispărînd apoi spre înălțimile Himalaiei.
Artistul era preocupat de soluționarea tehnică a construcției uriașului ou, care trebuia să dea, pe de o parte, iluzia că ar avea contact cu pămîntul numai pe îngusta zonă de tangență, iar pe de altă parte, să permită totuși sprijinirea sa pe o fundație, – dar pe o fundație în formă de puț, prin care să se asigure legătura subterană, în formă de galerie, cu palatul maharadjahului.
Invitația pe care mi-o adresase Brâncuși, de a-l însoți la Indor, avea tocmai scopul de a-i asigura o asistență tehnică în problemele pe care le ridica amplasarea și realizarea unei construcții atît de singulare. Se afirmă că macheta templului, de care scriu autorii citați, a fost făcută de sculptor în 1937. Dar, atît în august 1937, cît și în noiembrie 1937, înainte de plecarea sa în India, Brâncuși nu mi-a vorbit despre

mausoleul — sau templul — din Indor, decît în forma sa de ou uriaș.
Nu este însă exclus ca el să se fi gîndit ca *interiorul* mausoleului să aibă forma machetei de ipsos, care se termină, de altfel, sus și jos, cu cîte o prismă de secțiune pătrată.
Prisma de jos ar fi putut fi puțul de acces în galeria orizontală, despre care îmi vorbise Brâncuși, iar prisma de sus ar fi servit drept legătură cu interiorul, prin care „soarele la amiază ar fi luminat Pasărea de bronz lustruit" (David Lewis — „Brancusi" — Londra, 1938).
Macheta de ghips se poate înscrie perfect în Oul lui Brâncuși, în acel „Început al lumii", transformat în templu, în mausoleu, în care cenușa maharaniei de Indor și-ar fi găsit locaș de veacuri, în tovărășia păsărilor cosmice, zămislite de artist».

Astăzi, după o mai profundă cercetare a chestiunii, mențin întru totul cele scrise de mine în revista „Ramuri" în 1965.
Să analizăm mai întîi datele la care au fost create de Brâncuși diversele sculpturi, machete sau desene, ce urmau să intre în componența Templului din Indor.
Am arătat că Păsările au fost achiziționate de maharadjah în prima parte a anului 1936.
Pasărea în văzduh, de bronz lustruit, a fost creată înainte de 1933 (datare Athena Tacha-Spear : aproximativ 1928).

Pasărea în văzduh, de marmoră albă, este datată de S. Geist în 1933, de Athena Tacha-Spear în 1931—1936.
Pasărea în văzduh, de marmoră neagră, este datată de cei doi autori citați la fel ca și precedenta.
Macheta (presupusă) a Templului a fost derivată din *Coloana Sărutului,* executată înainte de 1933, întrucît figurează în catalogul expoziției de la Brummer Gallery, New York, 1933, avînd subtitlul „Parte dintr-un proiect pentru Templul Iubirii" (Geist, op. cit., p. 113, A. T.-Spear, op. cit., p. 153). S. Geist dă următoarele amănunte :

„Lățimea capitelului este de două ori mai mare decît înălțimea sa, care este egală cu lățimea coloanei. Totuși, simplicitatea acestor relații nu sare în ochi, din cauza caracterului în trepte al capitelului, a deformării prin perspectivă a volumelor, și a bombării motivului circular. Capitelul însuși este o decorație plină de măiestrie, dovedind acea geometrie animată pe care Brâncuși o rezervă pentru soclurile sale și pentru proiectele sale cu destinație publică. (Cîțiva ani mai tîrziu, sculptorul avea să toarne un nou mulaj al capitelului, așezîndu-l invers peste primul capitel, *spre a crea un model al spațiului interior* al unui „Templu al meditației" proiectat pentru maharadjahul de Indor...") (sublinierea îmi aparține, n.a.).

Macheta *presupusă* a Templului din Indor (fig. 1) a fost făcută de Brâncuși între anii 1933—1937, după datele Carolei Giedion-Welcker, ceea ce corespunde, desigur, cu realitatea, jumătate din machetă fiind expusă la New York în 1937, iar anul 1937 fiind, probabil, acela cînd cunoscuta cercetătoare a văzut mai întîi macheta în atelierul lui Brâncuși.
Spiritul lui Budha (fig. 3) este o denumire mai veche a sculpturii în lemn, cunoscută mai tîrziu sub numele de *Regele Regilor.* Carola Giedion-Welcker datează această sculptură din 1937 (C.G.-W., op. cit., p. 163), pe cînd Geist (op. cit., pag. 75) arată că lucrarea este greu de datat cu precizie. Cele mai timpurii fotografii ale sculpturii au apărut după al doilea război mondial. În monografia „Constantin Brancusi" a Carolei Giedion-Welcker, apărută în 1958 în englezește, citată de S. Geist, anul terminării sculpturii *Regele Regilor* este 1938 (în loc de 1937). Titlul este o aluzie probabil la Gingis Han. Sculptorul C. Antonovici, care a lucrat cu Brâncuși, a degrosat în 1949 unele părți din extremitatea superioară a sculpturii. Brâncuși spunea pe atunci (1949) : „nu-i nicicodată terminată".
Zbor de păsări — Frescă destinată, se pare, decorării interioare a Templului din Indor. Există două replici : o frescă de 29 x 46,5 cm în colecția A. N. Istrati-Dumitrescu și o guașă pe hîrtie 32,4 x 66 cm, aflată la S. R. Guggenheim Museum, New York (C. G.-W., op. cit., pp. 180—191), ultima este datată circa 1930 în A. T.-S. (op. cit., ilustrația 38).
Am reconstituit elementele care ar fi putut face parte din templul din Indor spre a judeca în ce măsură se poate acorda credibilitate vreuneia din cele două versiuni : a lui Henri-Pierre Roché și a mea.
Înainte de aceasta vreau să arăt însă că i-am scris, la 18 ianuarie 1965, lui H.-P. Roché la Sèvres, punîndu-i o serie de întrebări pentru elucidarea formei exterioare a templului. Din răspunsul primit de la d-na Roché, am aflat cu regret că soțul său nu mai era în viață.
D-na Roché nu a putut să-mi răspundă decît la o singură întrebare, mai puțin esențială, celelalte cinci, cele mai interesante, rămînînd fără răspuns.

Am aflat astfel că maharadjahul de Indor a murit la 5 decembrie 1961 și că fiica sa, Usha Devi, este maharani de Indor, unde și locuiește. Henri-Pierre Roché a murit la 8 aprilie 1959.
D-na H.-P. Roché nu mi-a răspuns la întrebările referitoare la moartea maharaniei de Indor înainte de 1937 și la forma exterioară a templului (ou sau dublu capitel).
În schimb întrebările 4 și 5 (data creării machetei de ghips și denumirea vaporului cu care a plecat Brâncuși în India) au fost lămurite de mine între timp.

De asemenea, din alte surse, am obținut răspuns și la prima întrebare : prima soție a maharadjahului, maharani Sanyogita Devi Holkar, decedase într-adevăr înainte de 1937, și anume la Paris, de unde a fost adusă în India și incinerată.
Se pune din nou chestiunea : după instinctul, logica și estetica lui Brâncuși, care din cele două versiuni ale exteriorului templului este mai potrivită ? Răspunsul meu se bazează, de fapt, pe indicația categorică a lui Brâncuși, precum că *„oul imens trebuia să dea impresia că este depus pe iarba unei pajiști întinse ... ca și cum o pasăre misterioasă l-ar fi lăsat acolo"* (reproduc aproape cuvînt cu cuvînt spusele artistului). Aceste spuse mi-au fost confirmate și de soția mea, cu care eram atunci logodit și căreia îi relatam aproape zilnic ceea ce discutam cu Brâncuși.

Nu contest faptul că Brâncuși s-a putut gîndi (deși nu este sigur) ca interiorul templului să aibă forma exterioară a machetei dublului capitel, ceea ce a putut duce la confuzie. Carola Giedion-Welcker însăși spune că macheta *trecea* drept redarea formei Templului proiectat. Dar acest lucru este infirmat de alte mărturii, din care rezultă că interiorul templului urma să fie tot ovoidal.
De altfel, după cum s-a văzut din cele ce preced, criticul Sidney Geist socotește de asemenea că dublul capitel poate reprezenta, eventual, *interiorul* Templului Descătușării (Meditației, Iubirii, Eliberării etc.), iar nu exteriorul lui. — Și aci este valabilă infirmarea de mai sus.
După cum am constatat mai înainte, în august 1937 macheta presupusă a templului exista, întrucît ea a fost executată, după Carola Giedion-Welcker, între 1935 și 1937. Normal ar fi fost ca Brâncuși cel puțin să-mi fi pomenit de ea, atunci cînd am discutat despre plecarea noastră în India. Eu n-am aflat despre existența dublului capitel decît după 1960, din cărțile consultate la Biblioteca Institutului de studii și cercetări de istoria artei.
De asemenea, în 1937 sculptura „Regele Regilor" („Spiritul lui Budha") *nu exista,* astfel că Brâncuși mi-a vorbit numai despre cele trei Păsări și *despre urna cu cenușa maharaniei.* În orice caz, urna cu cenușa primei soții a maharadjahului nu este o invenție a mea, ci o informație pe care Brâncuși mi-a furnizat-o.

Călătoria lui Brâncuși în India — Ambianța din Indor

Puținele amănunte asupra călătoriei lui Brâncuși în India se datoresc unei singure surse : articolul citat al lui H.-P. Roché.
Artistul, împreună cu John Ross din Londra, consilierul maharadjahului pentru afacerile pe care le avea în Anglia, au ajuns deci la 30 decembrie 1937 (dimineața) la Bombay. De aici s-au urcat într-unul din celebrele trenuri indiene de pe atunci, în care oamenii găteau mîncare, beau, se întindeau pe bănci sau pe jos, după cum descria atît de pitoresc și plin de umor plimbarea sa prin India Francis de Croisset, în minunata sa carte „Nous avons fait un beau voyage". Mi-i imaginez pe Brâncuși și pe John Ross, însoțiți de cîte un „boy" indigen (nici un european nu călătorea fără acest „boy"), mergînd de la Bombay înspre nord-est la Indor, pe ruta Kalyan, Chalisgaor, Bhusawal, Khandwa, Mhow, cale de vreo 500 km.

Sosit la destinație (după cum povestește Roché) Brâncuși are neplăcuta surpriză de a afla că gazda sa princiară se îmbolnăvise subit și nu putea să-l primească spre a discuta cu el planurile viitorului Templu. Maharadjahul l-a făcut pe Brâncuși să aștepte în zadar, în mijlocul unui vast apartament pus la dispoziție și al unei droaie de servitori. Brâncuși n-a putut vorbi decît cu arhitectul german Eckart Muthesius, discuții pe care le evoca retrospectiv cu umor.

Florence M. Hetzler l-a vizitat pe Eckart Muthesius la Berlin în 1976, dar nu a putut afla mai nimic despre cele discutate de acesta cu Brâncuși în ianuarie 1938. Citez un pasaj dintr-o lucrare de F. M. Hetzler („Monumentul meditației la Indor, în India", 1976) :

„... Arhitectul Eckart Muthesius... îmi spusese în locuința lui din Berlin, că nu își mai amintea un singur cuvînt din cele spuse de Brâncuși în timpul șederii lui de o lună în Indor (India). Brâncuși vorbea, într-adevăr, în felul său. Nu era un om de mare debit verbal. Era un om al tăcerii care vorbește, al unui mare dialog sculptural. Era un om al aforismelor și al plenitudinii".

Călătoria lui Brâncuși în India a fost un adevărat fiasco. Mie mi-a vorbit, la înapoiere, cîndva în cursul anului 1938, cînd ne-am văzut din nou la Tîrgu-Jiu, cam în același sens ca și în relatarea lui Roché. Mi-a spus de boala maharadjahului, despre arhitectul german, precum și despre o vînătoare de tigri la care a luat parte cățărat pe un elefant.

Nici vorbă nu mai putea fi acum de o revenire a lui în India, după felul inexplicabil cum fusese primit, total lipsit de contact cu maharadjahul. Am obținut mai multe amănunte despre călătoria lui Brâncuși în India prin amabilitatea prof. Dr. Florence M. Hetzler de la Fordham University, care a vizitat de două ori India (în 1975 și 1976) cu țintă principală Indor. Reproduc aici, cu autorizația autoarei, esențialul celor aflate de dînsa la fața locului.
În realitate Yeswant Rao Holkar nu era bolnav la sosirea lui Brâncuși, ci se afla la palatul său de vînătoare de tigri, după o informație dată autoarei de Hari Shankar Tiwari, fostul mareșal al palatului. După părerea altor persoane din India, faptul că maharadjahul nu s-a întîlnit cu Brâncuși s-ar fi datorat iminenței războiului și deteriorării situației economice. „Cînd am vizitat palatul — scrie Florence M. Hetzler — toate erau la locul lor, lipsind doar familia princiară și cele trei Păsări. Am văzut locul unde fuseseră instalate. Palatul mai avea un secretariat și servitorime. Posturi de santinele mai existau, precum și tot mobilierul. Grădinile erau bine întreținute. Dar nimeni nu mai locuiește aici..."

. . . .

„Proiectul reconstituit și desenat în România și-a dovedit verosimilitatea prin prisma celor văzute în acele locuri, pe care Brâncuși le-a vizitat și care i-au venit în ajutor din punct de vedere arhitectural, spiritual și filosofic. Veridicitatea acestei reconstituiri a fost de asemenea dovedită prin cele auzite de mine în India, de la persoane care erau în India atunci cînd a fost acolo Brâncuși, precum și de la multe alte persoane din trei continente care au vorbit cu dînsul despre acest proiect. Însă dintre toate cele aflate de la aceste persoane,

mărturiile d-lui Georgescu-Gorjan sînt, desigur, cele mai apropiate de cuvintele lui Brâncuși. Sînt atît de importante, încît trebuie să le redau integral, după un text scris de Ștefan Georgescu-Gorjan". (Urmează articolul meu din „Ramuri" tradus de mine în engleză și completat cu o serie de puneri la punct, după elucidarea unor amănunte încă neclare în 1964–1966).

Mai departe Florence M. Hetzler scrie :

„Dl. Georgescu-Gorjan a admis că, pentru filmul făcut de cineastul Constantinescu, un film pe care l-am vizionat adeseori cu studenții mei de la Universitatea Fordham și de la Scarsdale Senior High School, folosise reprezentarea unui palat indian oarecare, extrasă din Enciclopedia britanică, drept fundal pentru marele ou de carton pe care-l așezase pe iarbă... L-am asigurat pe dl. Georgescu-Gorjan că palatul Manik Bagh nu seamănă cu nimic din cele alese de el într-o enciclopedie și că-i voi trimite fotografii ale palatului luate de mine".

Intr-adevăr, am primit o interesantă documentație cu privire la ultramodernul (pe atunci) palat Manik Bagh, asupra căruia voi reveni mai departe.

Florence M. Hetzler continuă :

„Cu o zi înainte vorbisem tot ore întregi cu dr. Romulus Vulcănescu și cu dr. Sergiu Al-George despre Templu, despre semnificația oului în etnografia română, cu dr. Vulcănescu, iar cu dr. Al-George despre prezența oului în filosofia indiană.

Zilele următoare eram la Craiova la dl. Vasile Paleolog. Atunci cînd dl. Paleolog l-a văzut pe Brâncuși în 1938, acesta i-a vorbit și cîte ceva despre India în general, dar mai mult despre lipsa lui de succes și despre inamicii lui de la Indor. Miniștrii fuseseră împotriva lui. Dl. Paleolog era de părere că greșeala mare o săvîrșise, de fapt, Brâncuși, și fusese una de protocol. Fusese invitat din prima zi să-l întîlnească pe Holkar și atunci avusese loc incidentul. Brâncuși povestea că avea să fie prezentat lui Holkar chiar la curte. Între timp mersese în marele parc ca să se plimbe, fără să știe că (maharadjahul) Holkar avea să meargă și el să viziteze aceleași locuri în caleașca lui trasă de patru cai. Brâncuși ajunsese în apropierea echipajului princiar. În caleașcă mai erau demnitari și arhitectul neamț. Cînd Holkar a oprit, Brâncuși l-ar fi întîmpinat așa cum făcuse în atelierul său, întinzîndu-i mîna. Holkar știa bine că nu-i era îngăduit să strîngă mîna cuiva, dar totuși o făcu. Aceasta a fost pricina scandalului. Din această clipă demnitarii au luat o atitudine rece și au sabotat realizarea monumentului, spunînd că era prea scump etc."...

... „Că Brâncuși vorbea adesea de ouă, și mai ales atunci cînd venea vorba despre Templul său este un lucru sigur, confirmă dl. Paleolog"...

Și mai departe :

«Din discuțiile relatate mai sus, precum și din altele pe care le-am purtat cu sculptorul Isamu Noguchi și cu doamna Susanna Coggeshall, cu care Brâncuși vorbise de marea dezamăgire suferită cu privire la templul său, ne putem da seama ce mare importanță avea pentru el acest obiectiv. Simplul fapt că se gîndea la un al doilea proiect dovedește dorința lui ca într-o zi să fie totuși realizat. Sculptorul Noguchi afirmă că face parte dintre cele mai grandioase proiecte arhitecturale gîndite vreodată de mintea omenească. D-na Susanna Coggeshall mi-a spus că Brâncuși intenționa să așeze *„Rugăciunea"* în mijlocul Templului, iar nu *Spiritul lui Budha*, cum pretindea David Lewis. Desigur că planurile lui în ceea ce privește lucrările centrale au putut suferi modificări din cînd în cînd. Dar principiul ovoidului persista. Oul creației a rămas întotdeauna înscris în mintea lui Brâncuși».

Intr-o convorbire telefonică, la 20 februarie 1976, cu Susanna Coggeshall, aceasta i-a spus lui Florence M. Hetzler că tiparul Templului era acela al unui ou cosmic, oul creației, poate, sau mandala cu un pătrat înscris pentru amplasarea Păsărilor. În interiorul formei solide ar fi spațiul interior, bazinul care reflectă, și Păsările (F.M.H., „Brâncusi, the Finite and the Infinite", 1976, p. 38).

. . . .

„Că maharadjahul achiziționase trei Păsări este un lucru cunoscut. Că aceste Păsări urmau să fie instalate într-un mausoleu, un Monument al Meditației, dedicat soției sale, reiese dintr-o scrisoare a fiicei sale, alteța sa Usha Devi, care trăiește în prezent la Bombay și cu care am stat de vorbă".

. . . .

În capitolul IV – *Maheshwar* – Florence M. Hetzler dă o confirmare informației primite de mine de la Brâncuși, cu privire la *prima soție* a maharadjahului, decedată înainte de 1937 :

... „Chattri-ele (din Maheshwar, n.a.), mausolee deschise, dacă vreți, adăpostesc cenușa celor decedați. Mormîntul primei soții a maharadjahului se află aici. Mi s-a spus că o parte din cenușa ei se găsește în acest Chattri, dar o altă parte este păstrată la Indor, în marele Chattri de acolo, tot lîngă un rîu și în apropierea unui locaș de cremare".

. . . .

„În concluzie, în Monumentul Meditației se integrează mitologia română și cea indiană. În el regăsim ovoidul său, Muza adormită și Sălile de Meditație indiene. În el se îmbină *Începutul Lumii* și Stupa budistă. Labirintul său este acela al sufletului omenesc, al cisternelor de la Mandu, al ortodoxismului său românesc, labirintul lui Daedalus. Aici se împletesc Orientul și Occidentul, sufletul românesc cu cel universal al omenirii. Cu toate că Monumentul nu a fost niciodată construit, el va rămîne pe veci – prin formele sale esențiale arhitectonice, spirituale și filosofice". După aceste lungi citate din lucrarea „Monumentul meditației la Indor, în India", a Prof. Florence M. Hetzler, reproduc, dintr-o notă la lucrarea autoarei, cele spuse de Ionel Jianu în cartea sa *Introduction a la sculpture de Brancusi* (Arted, Paris, 1976), cu privire la Templul din Indor : «Proiectul „Templului Contemplării și al Eliberării", pe care îl concepuse la cererea maharadjahului Y. R. Holkar din India, precum și ansamblul de la Tîrgu Jiu, ridicat în memoria celor căzuți în primul război mondial, reprezintă, în înțelesul lor metafizic, punctul culminant al drumului lui, al pășirii lui către dumnezeire.

Templul Contemplării și al Eliberării, care nu a fost concretizat, era de asemenea legat de ideea morții. Maharadjahul dorise să fie construit în memoria soției sale decedate, maharani Sanyogita. Proiectul consta dintr-o singură sală, *de formă ovoidală*, avînd în mijloc un bazin cu apă. În jurul acestui bazin aveau să fie așezate cele trei variante de Păsări în văzduh, ce fuseseră achiziționate de maharadjah».

Mai departe, F. M. Hetzler scrie :

„În Templul Contemplării și al Eliberării, care era conceput ca un monument funerar, prezența Păsărilor corespundea cu un ritual mitic. Urma să se pătrundă în acest templu printr-o cale lungă subterană. Acest lucru trebuia realizat printr-un tunel desfășurîndu-se în spirală, care ducea într-o sală mare *în forma unui ou...*"

Menționez că extrasele de mai sus din lucrarea Dr. Florence M. Hetzler au fost traduse de Tretie Paleolog, care mi-a acordat și autorizația de reproducere, pentru care îi mulțumesc.

Forma de ovoid, ca și alte amănunte care coroborează ceea ce îmi spusese Brâncuși mie în 1937, sînt confirmate și de Mircea Eliade (Fragments d'un journal, Gallimard, pp. 532–534), în cele cîteva pagini dedicate activității lui Constantin Brâncuși în ultimii ani ai vieții. Reproduc un fragment semnificativ :

„...Dar în timp ce concepea și realiza Coloana Infinită, o altă lucrare îl ispitise, cel puțin la fel de marcantă, și anume mausoleul pe care urma să-l ridice în memoria soției maharadjahului de Indor. Nu știu nimic precis despre acest proiect. Brâncuși ar fi propus să taie un deal stîncos în forma unui ou, și cu o mică criptă care să primească urna funerară a maharaniei".

Din toate mărturiile sau părerile citate aci, se desprinde faptul că proiectul cel mai apropiat de intențiile sculptorului era cel care ar fi avut, atît exteriorul cît și interiorul, în formă de ou. Accesul ar fi fost subteran ; templul (sau mausoleul) urma să cuprindă urna cu cel puțin o parte din cenușa maharaniei, străjuită de cele trei *Păsări în văzduh*. Piesa de apă, în care s-ar fi oglindit Păsările și urna, mi se pare a fi un accesoriu esențial, ca și fresca zborului păsărilor triunghiulare de pe pereții interiori ai ovoidului. De asemenea, accesul de la tunelul subteran în interiorul templului ar fi trebuit să se facă neapărat printr-o scară în spirală, care ar fi asigurat accesul pe drumul cel mai scurt pe verticală. De altfel, Brâncuși îndrăgea spirala (v. portretul lui James Joyce). Amănunte ca tăierea ovoidului în stîncă, sau – mai verosimil – construcția lui din beton armat, placat în interior și exterior cu un material nobil ; amplasarea piesei de apă sub formă de bazin cu apă stătătoare sau curgătoare, la nivelul inferior al interiorului ovoidului, sau jos, dedesubtul scării în spirală ; locul de amplasare pe pajiștea din fața palatului Manik Bagh sau în altă parte – toate acestea sînt supoziții pentru care există argumente pro și contra.

Eu nu consider că „misterul" Templului din Indor (cum susține Mircea Eliade) este atît de nepătruns încît să nu ne fie permis să aruncăm măcar firave dîre de lumină asupra atît de mult discutatului proiect nerealizat al lui Brâncuși.

Palatul Manik Bagh și arhitectul său

Din copia xerox a articolului „En Inde un palais 1930" de Robert Descharnes, apărut în 1970 în revista „Connaissance des Arts" (sept. 1970, pp. 50–57) am putut extrage esențialul asupra acestei curioase realizări a arhitecturii ultramoderne a anilor 1930, palatul Manik Bagh, amplasat la periferia orașului Indor.

La 9 mai 1930, tînărul prinț Yeswant Rao Holkar Bahadur (avea atunci 25 ani) este învestit maharadjah de Indor. Soția sa, Sanyogita Devi Holkar avea să moară cîțiva ani mai tîrziu.

În momentul urcării lui Y. R. Holkar pe tron, construcția palatului Manik Bagh era deja începută, după planurile comandate de către tatăl maharadjahului unui obscur arhitect britanic. Noul maharadjah a chemat imediat în India pe prietenul său cu un an mai tînăr, arhitectul berlinez Eckart Muthesius. Specialist de mare talent, Eckart moștenise darul strălucit al tatălui său Hermann Muthesius, o glorie a mișcării moderne, promotorul grupului condus mai tîrziu de Walter Gropius, care a fondat celebra Bauhaus.

Arhitectul E. Muthesius a rezolvat admirabil problemele puse de clădirea în formă de U a palatului precum și de amenajarea sa într-un stil modern, într-o regiune cu climat tropical.

Maharadjahul și Eckart Muthesius au realizat minunea de a-și fi dus opera comună pînă la capăt, păstrîndu-i puritatea originală, și construind cu mînă de lucru primitivă o clădire care rezistă și azi tuturor intemperiilor. Cu toate că musonul și-a lăsat cîteva urme pe tencuiala fațadei, ușile și ferestrele de oțel nu au nici o urmă de coroziune, iar interioarele s-au păstrat în mod uimitor.

. . . .

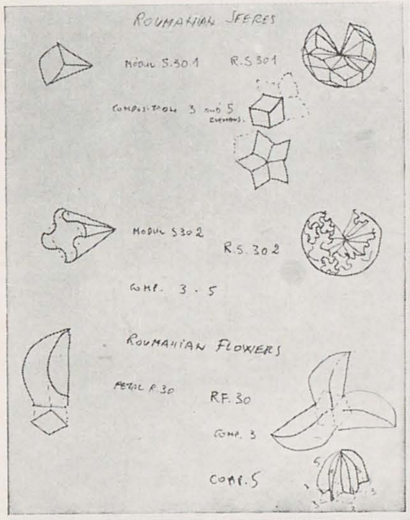
Ne putem ușor închipui ce șoc a suferit maharadjahul Yeswant Rao la moartea frumoasei sale soții, scurt timp după terminarea palatului și după instalarea lor în ambianța dorită pe care o îndrăgeau atît de mult. Acest șoc l-a determinat pe maharadjah să solicite lui Brâncuși crearea unui Templu la Indor, a unui Mausoleu pentru cinstirea memoriei iubitei sale soții Sanyogita Devi.

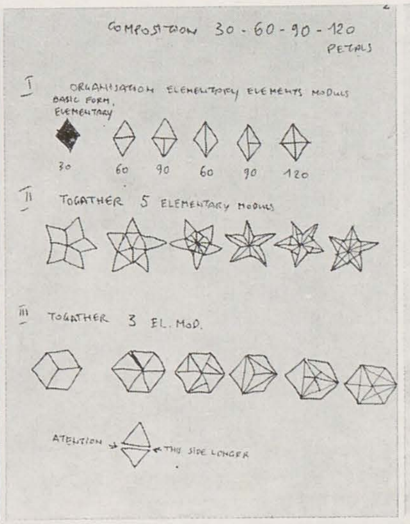
Din păcate, planul nu s-a putut realiza, din motivele arătate.

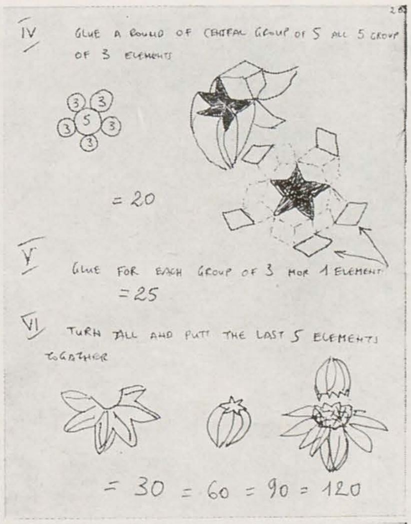
Impresia mea este că toți cei care au relatat despre faptul că Brâncuși nici nu l-a întîlnit pe maharadjah la Indor, au dreptate. Yeswant Rao a evitat el însuși să-l vadă pe artist, din motive doar presupuse. ▪

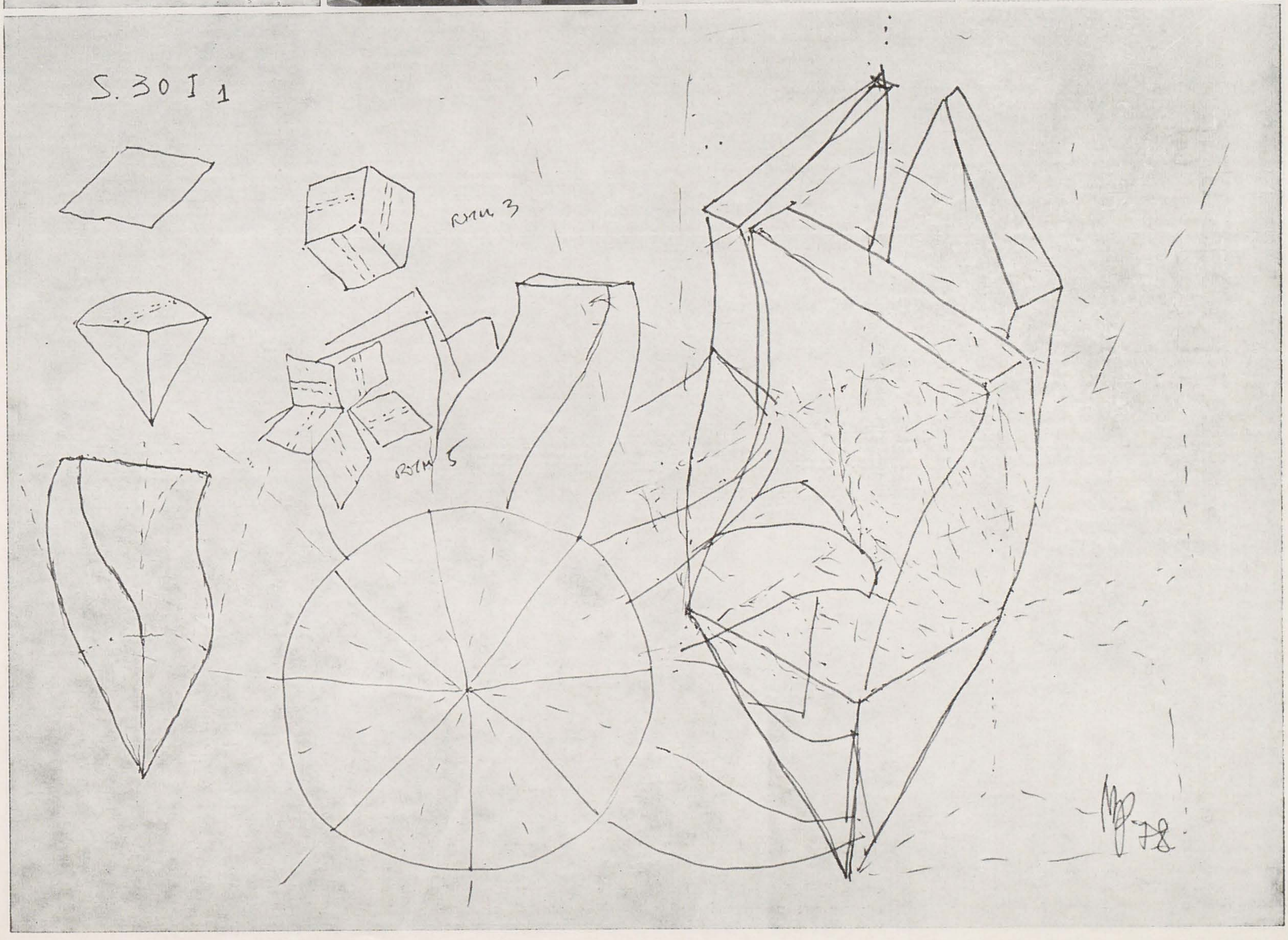
PATRICIU MATEESCU

1, 3, 4. Schițe explicative privind organizarea elementelor modulare de bază, tuș ; 2. Artistul in atelier ; 5. Schiță de lucru pentru Flori din România nr. 3 și 5, desen tuș (p. 29) ; 6. Floare din Italia nr. 4, porțelan ; 7. Floare din Italia nr. 5, porțelan ; 8. Flori din Italia nr. 1 și nr. 3, porțelan ; 9. Floare din California nr. 8, porțelan ; 10. Floare din California nr. 18, porțelan ; 11. Floare din România nr. 1, porțelan ; 12. Floare din România nr. 1, porțelan (pp. 30–31).

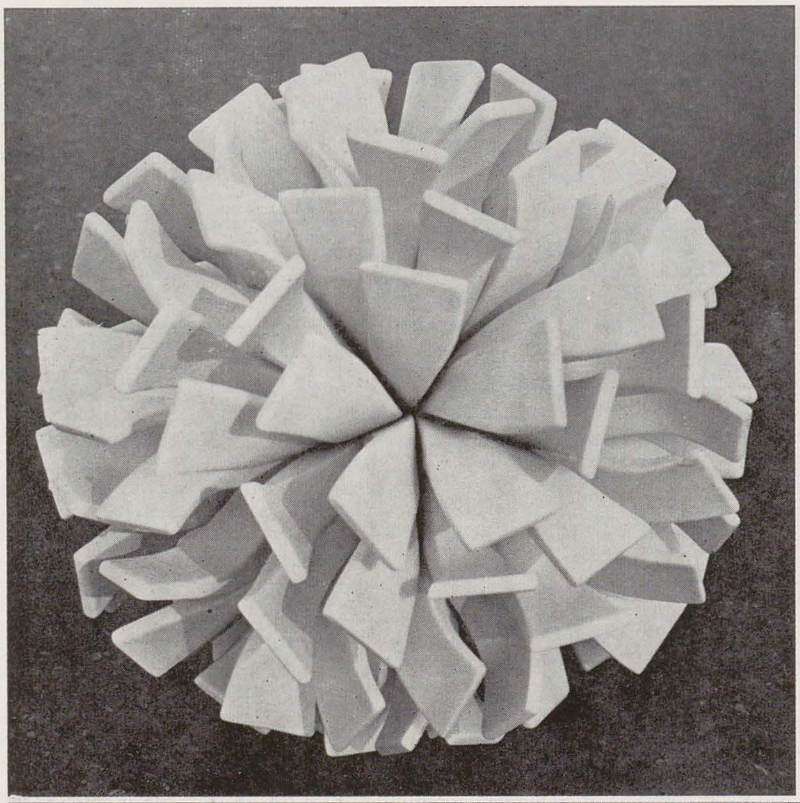


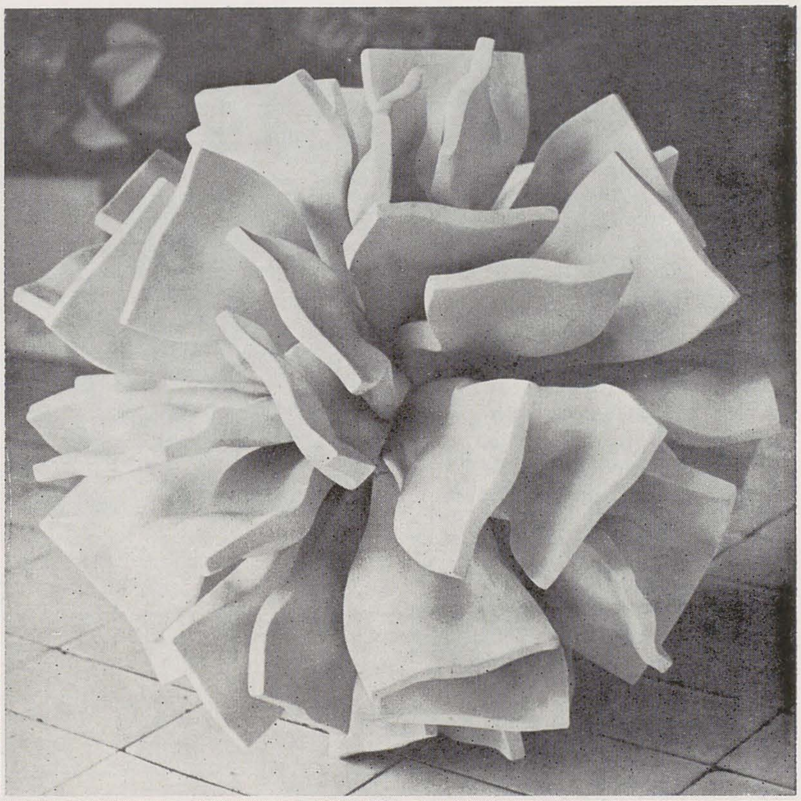


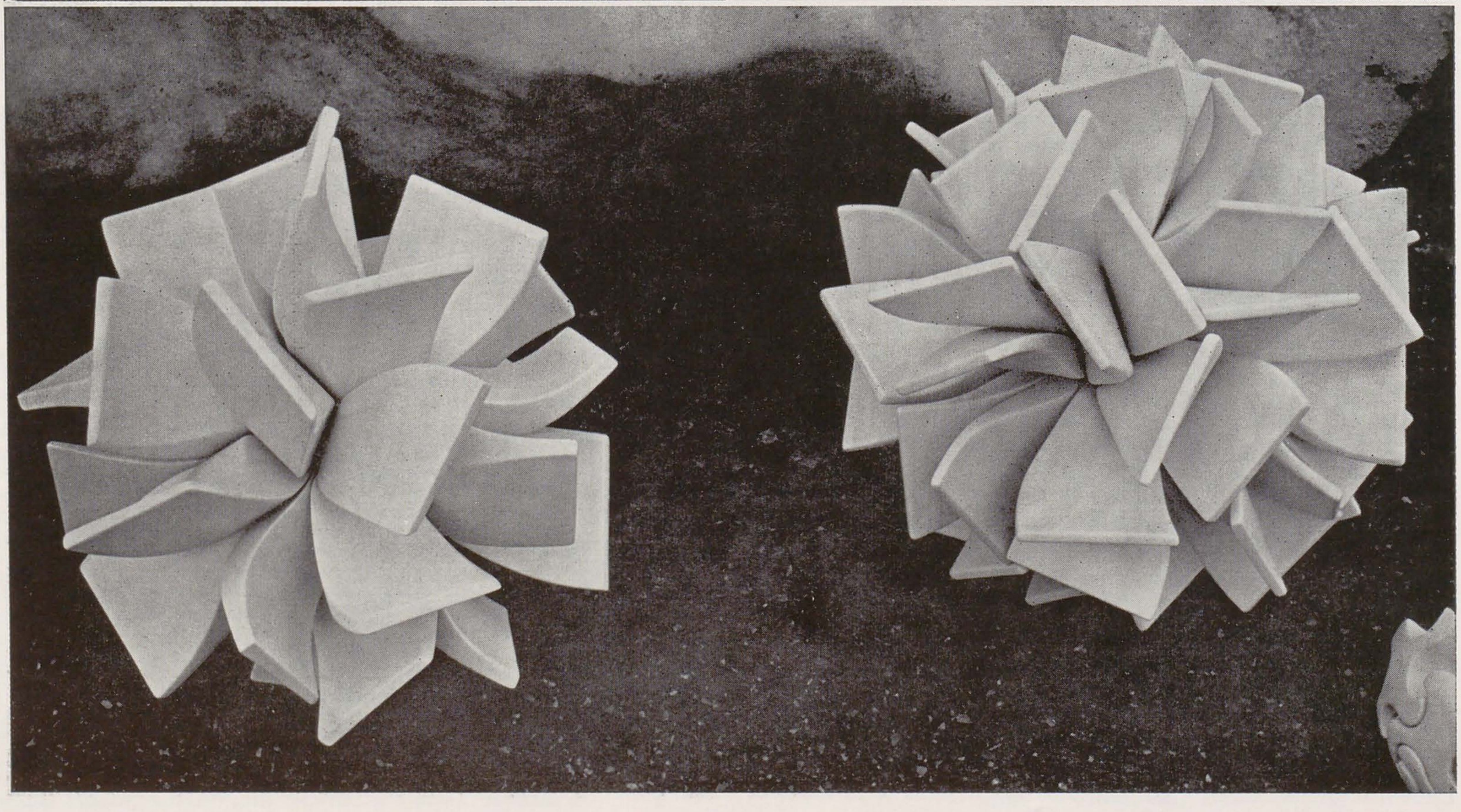




Acordul cordial dintre *frumosul natural* și *frumosul artistic*, căruia *Florile* lui Patriciu Mateescu îi datorează starea lor de *grație*, contaminantă la recepție, constituie trăsătura dominantă definitorie a seriei întregi a acestor sculpturi în porțelan, configurări variante aparținînd unei aceleiași mulțimi numărabile (cu cardinalul alef-zero). Acordul nu se obține artistul imitînd copiind, reprezentînd, reflectînd un *model real*, deși asemănarea nu este exclusă, dar aparența este depășită, *florile* răspund unui *model ideal* al *eflorescenței* (stadiu de maturitate a plantei), structurii ei, modului ei de creștere, de constituire după legi prestabilite. Înainte de a încerca să explicăm mecanismul de constituire a *florii*, ne vom aminti că obiectul aparține unei mai cuprinzătoare categorii din evoluția creației lui Patriciu, aceea a *sferei*, care, începînd din 1972 și pînă azi, nu a încetat a-l preocupa și a-i stimula fantezia și demersul constructor (și putem înregistra între problemele de creație soluționate, certificate de obiecte prezentate în expoziții sau incluse într-o serie de obiecte funcționale în spațiu ambiant, executate în porțelan, sticlă, metal : descompunerea sferei în sectoare radiale ; expansiunea pe verticală a sectoarelor sferice delimitate de zone sau calote ; străpungerea reciprocă a două sfere inițial date ; conjugarea sferei cu elemente biomorfe circumscrise — compozițiile cu „mîini" în spațiul exterior sferei — sau înscrise — compozițiile cu „figuri" în spațiul interior al sferei). Succesiunea cronologică nu duce neapărat spre obținerea unor creații de valoare superioară, dar credem că nici una dintre seriile de obiecte nu a atins pragul de desăvîrșire caracteristică seriei de flori. Eflorescența, de con-

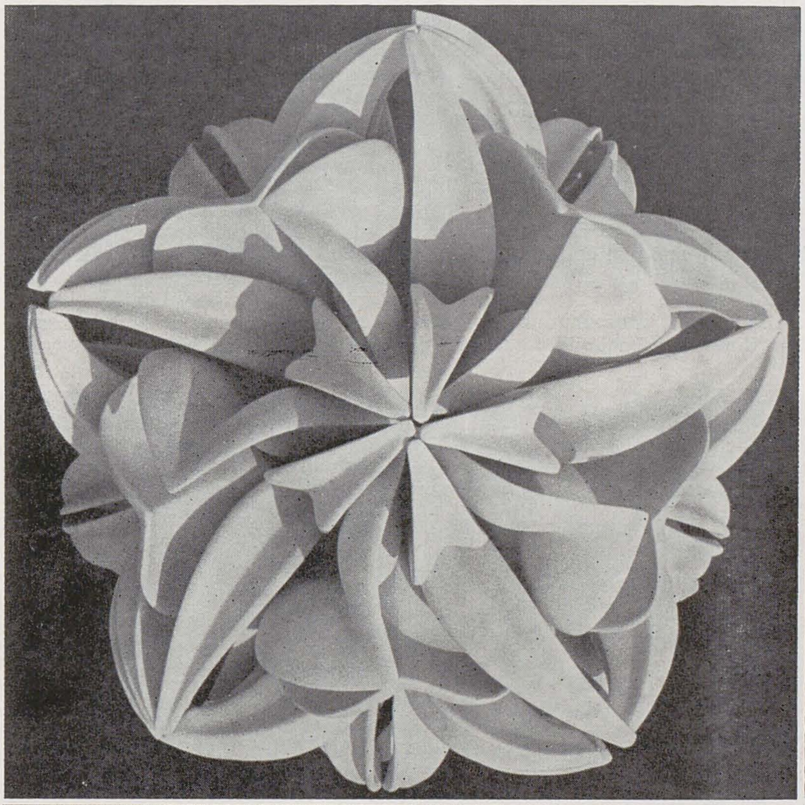


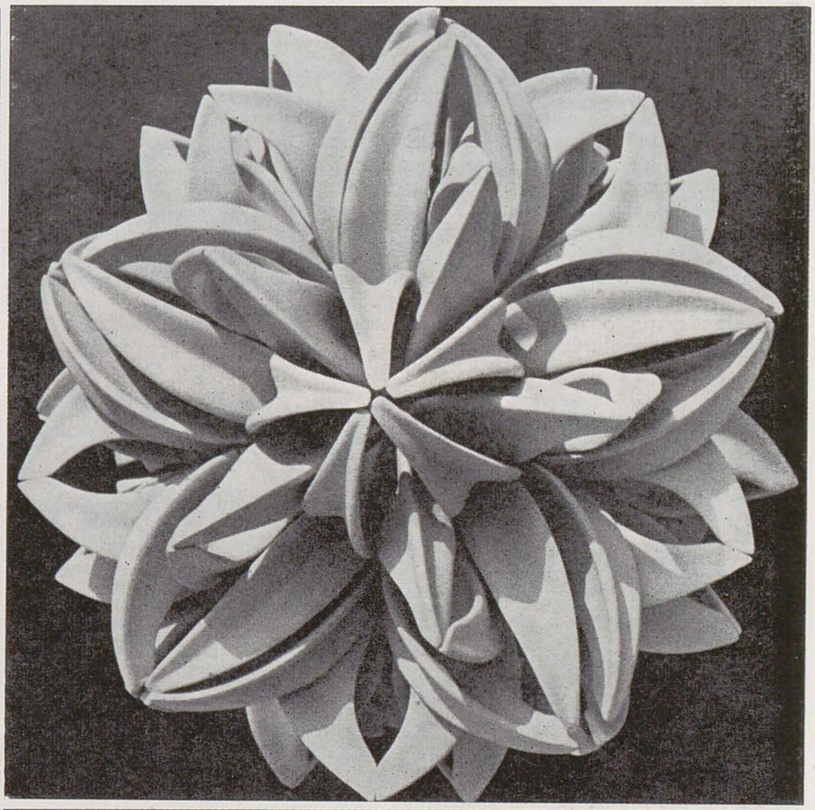


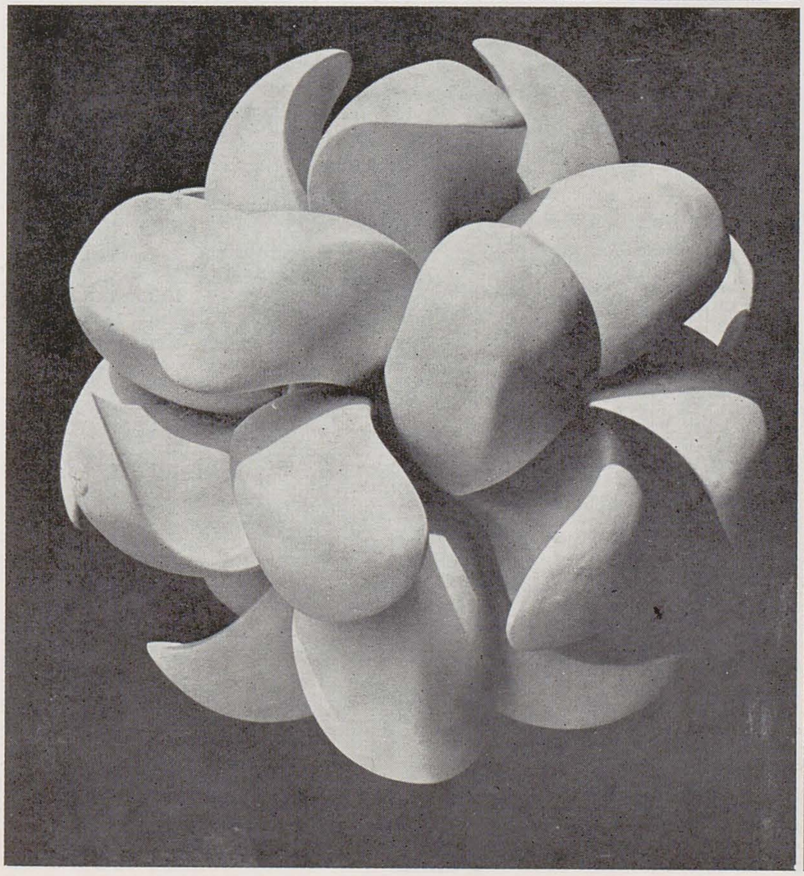


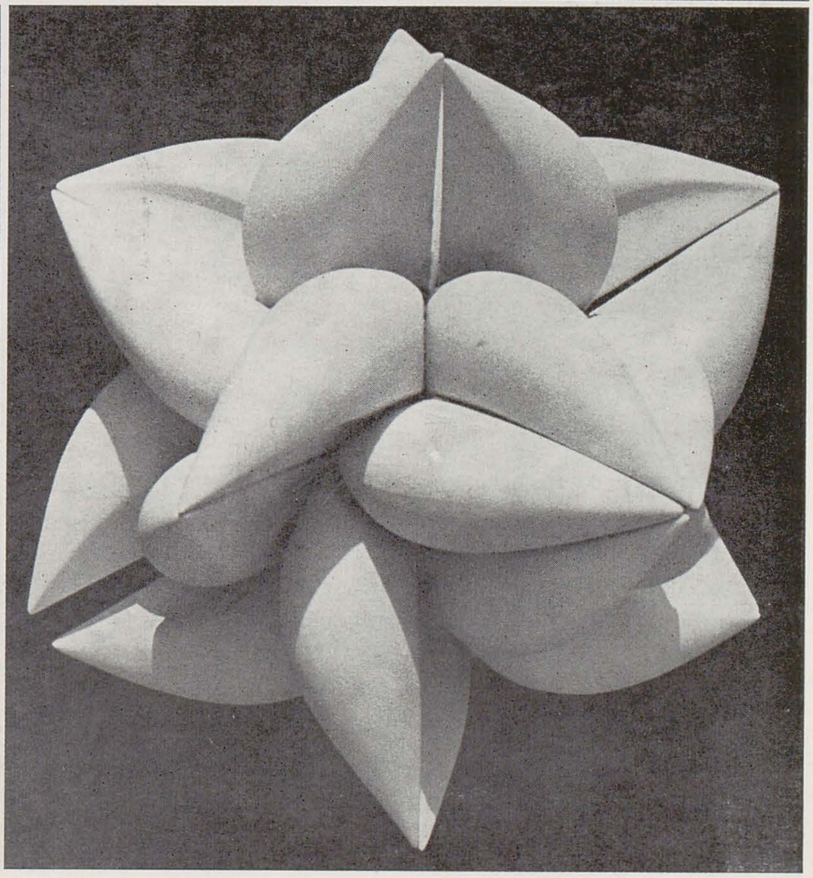
strucție perfect geometrică și perfect simetrică, simetria rezultînd din relațiile dintre elemente și dintre acestea și ansamblu, este o compoziție spațială înscrisă într-un poliedru convex, înscris la rîndul său în sferă. Elementele modulare componente, distribuite după formule fixe, sînt implantate într-un nucleu al sferei de forma unui dublu poliedru romboidal. Distribuirea – explicată în schițele de execuție din ilustrația noastră – urmînd normele unei progresii aritmetice cu rația 30 și primul termen, de asemenea, 30 (reprezentînd cantitatea elementelor modulare utilizate, petalele eflorescenței) determină variantele, adică elementele, la rîndul lor, ale acestei *mulțimi* care poate fi astfel, teoretic, infinită, cum infinite ne apar compozițiile florale din natură. Ca și acestea, uneori, florile lui Patriciu sînt înscrise în poliedre cu fețe compunînd *pentagrama*, ceea ce indică implicarea *secțiunii de aur* ca principiu constitutiv al obiectului. Dincolo de *cantități* și *rapoarte*, de o mare strictețe matematică, grosimea și modelajul pastei, în limitele posibilității execuției industriale, depind de fantezia creatorului, fantezie acționînd liber, pe baza stăpînirii absolute a tehnicii și tehnologiei materiei prime. Culoarea, albul imaculat al porțelanului, ne pare fericit aleasă, pentru că în deplină concordanță cu logica, severitatea, candoarea, simplitatea spectacolului magnific al *florii*, mesager și simbol al celei mai înalte aspirații a artistului contemporan. Patriciu obține acordul dintre frumosul natural și frumosul artistic și realizează sinteza între formă și frumos, printr-o angajare pe planul conștiinței, nu *imitînd* natura, ci *creînd* în spiritul ei.

HORIA HORȘIA









EXPOZIŢIA „ELIBERAREA BULGARIEI OGLINDITĂ ÎN ARTELE PLASTICE"

Evocarea Eliberării prilejuieşte plasticienilor bulgari o recapitulare a momentelor revoluţionare din ultimul secol al istoriei patriei lor moderne, în succesiunea dialectic determinată de actul desprinderii de sub o dominaţie seculară. În această perspectivă, specificul artei bulgare contemporane se defineşte prin efortul continuu de realizare a monumentalului şi prin permanenţa motivelor iconografice, tinzînd să dezvăluie perenitatea conştiinţei naţionale. „Parabola" lui Ivan Kirov sau tripticul închinat de Gheorghi Trifonov lui „Aprilie 1876" dezvoltă, semnificativ, un procedeu al proiectării faptului istoric precis, autentic, pe o dimensiune, adînc marcată în timp, a simbolurilor culturii bulgare vechi. expresionistă, ce se naşte firesc în tratarea acestei tematici, este major realizată de Atanas Patev. Gîndirea sa compoziţională realizează monumentalitatea, integrînd analiza construcţiei grafice a siluetelor într-un spaţiu tensionat de jocul proporţiilor şi prin articularea unor raccourci-uri variate. Realizarea superioară a monumentalităţii o găsim şi la Svetlin Rusev, de astă dată fiind întemeiată pe sobrietatea cromatică ce se desfăşoară în mase larg conturate, compuse în ritmuri simple. Acest expresionism militant evoluează, îndreptîndu-se către un realism concis, ce păstrează gestul incisiv şi eteroclitul spaţialităţii construite prin juxtapunerea unor cadraje diferite, după cum citim în valoraţie, proiectează documentul fotografic pe ecranul rememorării lirice. Galilei Simenov tinde şi el spre reconstituirea personajului istoric cu o delicată nobleţe şi preţiozitate a conturului diluat. Todor Atanasov concepe un personaj exemplar pentru a ilustra legenda ţesută în jurul steagului luptei, punctînd planul evocării simbolice cu notaţii de detaliu ale mediului, ca într-o reconstituire muzeală. Din seria compoziţiilor construite pe schema montajului de secvenţe ce tind să circumscrie evenimentul comemorat cităm pe cele datorate lui Todor Panaiotov şi lui Stefan Markov. Oferindu-ne posibilitatea de a urmări cîteva direcţii reprezentative ale dezvoltării plasticii bulgare contemporane, expoziţia Eliberării ne dă o imagine clară a efervescenţei creatoare ce animă plasticienii din ţara vecină, apropiată nouă prin destinul său istoric.

1. STOIAN VENEV : Steagul nostru, ulei

Citatul plastic extras din vechile figurări ale jertfei şi ale eroului devine atît model compoziţional, cît şi motiv militant, intrînd într-un paralelism simbolic cu evenimentul evocat. Tendinţa lucrările unor pictori din generaţia anilor '40 cum ar fi Ivan Dimov sau Teofan Sokerov. Aceeaşi filiaţie o urmează şi grafica lui Ivan Dimov, al cărui clarobscur concentrat, redus ca

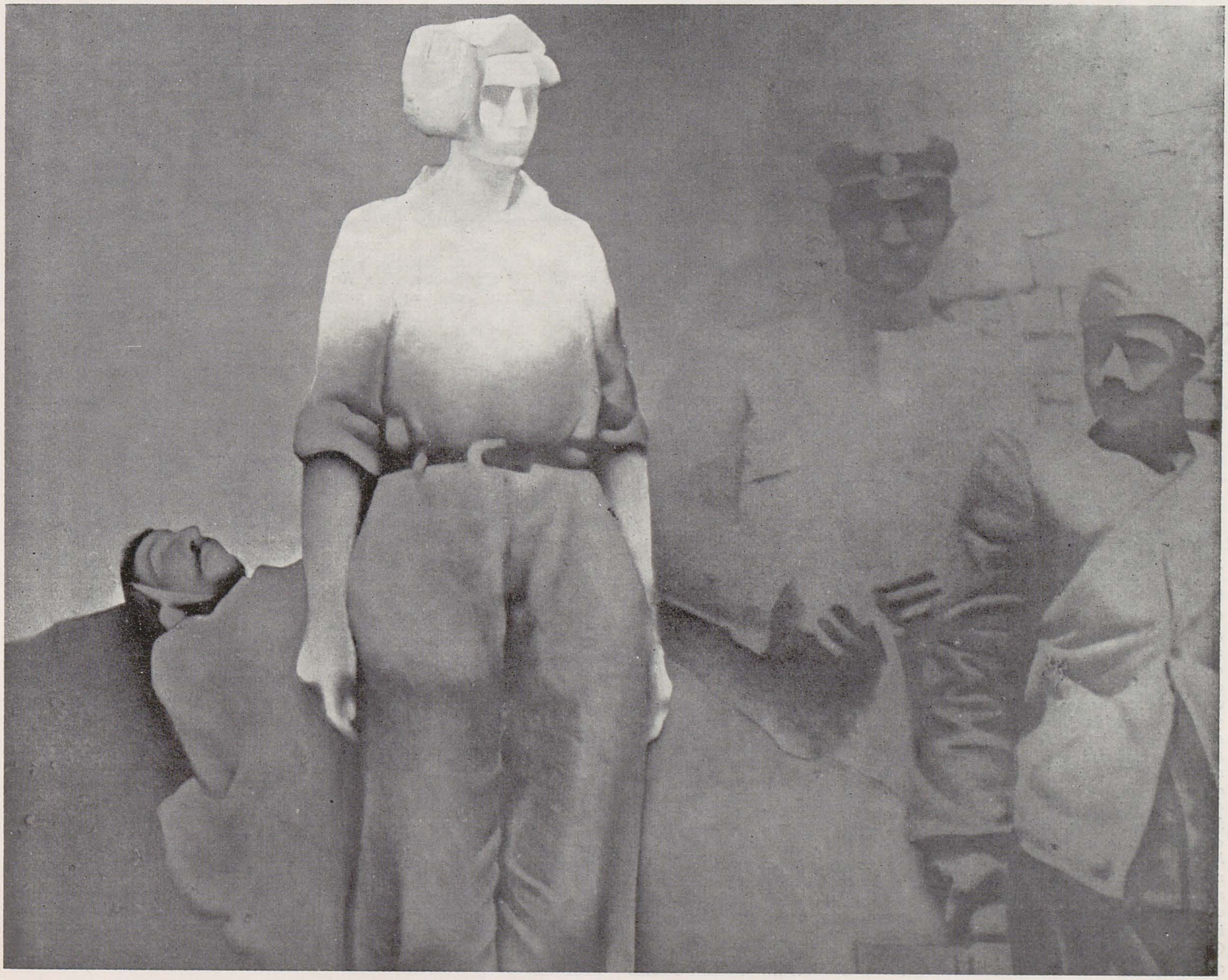
RADU PROCOPOVICI

2. TEOFAN SOKEROV : Viu sînt, ulei

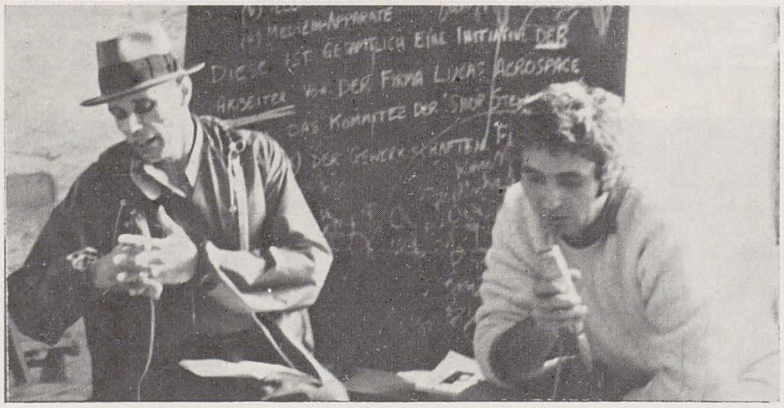
3. VALCEAN PETROV : Raina Kneaghina, ulei

4. ATANAS IARANOV : Spînzurătoarea, ulei

5. IVAN DIMOV : Balada, ulei



KASSEL — DOCUMENTA 6



Am promis revistei „Arta" o relatare despre Documenta 6 de la Kassel ; am să mă achit de datorie cum voi putea mai ușor, ferindu-mă de sinteze și aprecieri, voi povesti așa cum mi-ar plăcea mie să-mi povestească cineva care a fost și a văzut. Un lucru trebuie precizat de la început — tot ce am văzut la Kassel aevea îmi era cunoscut din reviste, așa că uimirea mea va funcționa mai ales acolo unde imaginea și textul văzut și citit acasă nu vor corespunde cu cele de aici. În prima seară la Kassel (...) o performanță a lui Helmut Schober — citește termenul de performanță, foarte utilizat aici, ca-n sport, ceva care depășește un precedent, numai că în artă performanța poate să n-aibă nici un precedent — termenul îmi pare totuși bun. Performanța lui Schober se cheamă „Arbeiten". Omul într-adevăr a muncit : între două geamuri paralele pe verticală, s-a tîrît în genunchi, cu pumnii strînși, pe pămînt, avînd în gură un fel de fir cu plumb cu care izbea în balans de pendulă cînd într-un geam, cînd în altul. Zgomotul aducea într-adevăr a fabrică, aici i s-au spart geamurile, s-a tăiat și la mînă înainte de a ajunge pînă la capăt, dar ne-a arătat și un film în care se vede că le-a spart numai la sfîrșit și cu destulă greutate. A luat apoi în gură un segment de cerc din tablă și a desenat cu el, în aceeași tîrîre, teribil de scrîșnit, peste un cerc (pe podeaua de ciment), apoi aceeași operație de-a lungul liniei drepte.

Artistul s-a simțit destul de vlăguit după asta și-n ziua următoare a asistat foarte cuminte la ședințele (?) Universității Libere a lui Beuys. Dar cum cu Beuys nu se continuă un articol despre Documenta 6, ci poate să înceapă doar sau să sfîrșească, să vizităm împreună expozițiile din grădină și din cele trei palate învecinate : Oranjeria — este și aici una, ca la Paris, Galeria Nouă și Muzeul Fridericianum.

Ne aflăm în sectorul de cărți și scripte — metamorfozele cărții și cartea concept — cărți zidite cu adevărat ca niște cărămizi, cărți vechi și rare peste care cade bidineaua nemiloasă a artistului — maimuță care le transformă în niște machete ale unor monstruoase monumente, cărți întregi cu fiecare cuvînt cu grijă acoperit ca poezia aceea a lui Morgenstern, cărți fără semne, cărți obiect, babilonie a semnelor, o carte cutie de Jiri Kolar, volume întregi numai cifre, sculpturi decupate în file de cărți și caiete — biblioteca imaginată cîndva de Borges este o nimica toată pe lîngă biblioteca de la Galeria Nouă, cărți moi, cărți dulci, cărți pălării, floștomogiri (ce bine că mi-am adus aminte acest cuvînt pe care nu l-am spus sau auzit din copilărie — și cred că l-am scris acum prima dată), cărți prinse, legate în lanțuri, cărți pironite, cărți așternut, cărți ștergători, cărți grilaje. Toate făcute de artiști — fiecare are cîte ceva — toate la un loc n-au nimic. Un cataclism în galaxia Gutemberg. Poate aici ar trebui pomenită și tema principală a expoziției : arta ca medie, exemplificată pe anii 70. Medie în sens de mijloc, de ceva între, între om și om, între domeniu și domeniu, între artist și public, între public și artist, între emițător și receptor — arta ca medie între toți factorii la un loc. Cum este făcută aici, la documenta, rămîne, cel puțin sub aspectul cărții, numai o tentativă și nu o... performanță.

Am promis că nu voi da verdicte — dar cum să te abții cînd auzi că în foarte multe case nu afli nici o carte, cu excepția Bibliei primită în dar de la biserică cu prilejul oficierii căsătoriei religioase ! Cîndva artiștii ferecau cărțile în aur, azi le leagă în lanțuri de fier, le dau foc ca-n Evul Mediu sau le spurcă. Poate au și ei motivele lor și cărțile curate rabdă multe spurcăciuni. Rămîne totuși discutabil dacă cartea ar trebui profanată sau distrusă. Te întrebi dacă nu cumva cărțile sînt de vină că n-au pătruns peste tot — cred totuși că acestea propuse acum, n-au prin nimic o șansă mai bună. Tot la Galeria Nouă este și o selecție din exponatele obișnuite ale muzeului (...) Schlemmer, Klee, Kandinsky și încă mulțimea de picturi ale expresionismului german. Trecem la Orangerie nu înainte de a scruta mai atent sala centrală a lui Beuys, pe care, însetat, o trecusem în fugă, spre etaj. Dar să amînăm și de data aceasta plăcerea de a vorbi despre acest artist. Așadar, la Orangerie, aripa stîngă a parterului era ocupată de designul utopic, pe care voiam foarte mult să-l văd și care m-a dezamăgit fiindcă utopia de aici — utopie și nu prea — se referă doar la vehicule — sînt expuse proiecte și machete de mașini, foarte ușoare, cu roți ca de bicicletă care se pot transforma după plac, cu foarte puține schimbări, din automobil în avion sau barcă — lucruri oricum mult mai puțin utopice decît te-ai putea aștepta. Dar lumea și în special adolescenții se îngrămădesc aici. În cataloagele Documentei, care de data aceasta cîntăresc doar 3 kg și jumătate (75 de mărci), designul utopic este pus în legătură cu celebra vizită, notată de Léger, la o expoziție industrială, cînd Duchamp i-a spus lui Brâncuși : „Arta s-a terminat. Cine ar putea face mai bine ceva decît această elice ? Poate tu ?" Cu toate acestea arta se încăpățînează să existe, ba înfrățindu-se, ba luptîndu-se cu tehnologia. Iată-l de pildă pe americanul Harold Cohen stînd la un pupitru de comandă și dictînd unui computer ce să facă prin mii de butonașe în timp ce o mașinuță cu rotițe asemănătoare cu (și cam pe jumătate cît) o mașină de scris se plimbă pe o mare coală întinsă pe jos trasînd infantile dungi negre. Este copilăria mașinii. Poate cu timpul va desena mai bine. Așa se învață, cu stăruință și răbdare. Nu-i totuși mare deosebire între artistul instalat la pupitru și cel refuzat de documenta care și-a pus un cort în grădină pe care a scris „artă de meditație" și desenează pitici de grădină și-i vinde în mici bibelouri de ghips. Dar să lăsăm și grădina pe mai tîrziu și să trecem în aripa dreaptă și pe tot etajul unde, în opoziție cu mașinile și arta lor, sînt expuse desenele de mînă. Mă folosesc de catalog să nu uit ceva demn de notat și iată, alfabetul mă forțează să îl notez pe simpaticul columbian Botero, naiv și rafinat în același timp, trăind la Paris și New York, cu un Crist și un pitic după Velazquez (în maniera lui), Horst Jansen „artist boem și desenator de geniu", Manzu cu ceva din seria tot de cópii, Picasso, Blythe Bohnen (n. 1940), mișcări cu toată lungimea grafitului culcat pe hîrtie, Sol Le Witt. De la construcție la concepție este un sector al expoziției în care pot fi menționați Michael Craig-Martin, Al Held, Will Insley, Patrick Ireland (aceștia doi cunoscuți autori de labirinturi), Kenneth Martin (întîmplare și ordine), Mario Merz, Marcello Morandini, Bridget Riley cu frumoase studii pentru picturile ei. În sectorul semne și gesturi — scris și cifre puternicele tușuri ale poetului Michaux, Miró, Tapies, Cy Twombly, Kounellis, Opalca, polonezul care face tablouri cu numere de la 1 la ∞ (infinitul e discutabil, desenele de azi l-au dus numai pînă la 1.682.025). De la peisaj la sisteme cosmice cuprinde desene de Christo pentru cortinele și împachetările sale, inteligentele construcții ale americancei Agnes Denes, pe buclucașul Walter de Maria, japonezul Yoshida etc. Nu lipsește un sector al chipului uman, legat, însă, de o înșiruire arbitrară de noțiuni viziune, construcție, deformare cu Antes, Gilbert & George (desenatori naivi, cuplul de sculptură vie, se „fac" unul pe altul, Gilbert pe George, George pe Gilbert), Hockney, Lindner, Paul Steinberg (născut în 1914 la Rîmnicul Sărat) cu două desene pline de farmec și umor, iugoslavul Veličkovič. Îi înșir cu plăcere pe acești vetuști cavaleri ai artei care cîndva sau acum mi-au dat un gînd bun și o clipă de bucurie privindu-i. Realitatea-clișeu și reflex (această asociație iarăși arbitrară) îi unește pe Jasper Johns, Oldenburg, Rauschenberg, Rosenquist, Ruscha, Warhol, Wesselman și alții (foarte, foarte mulți americani — poate mai

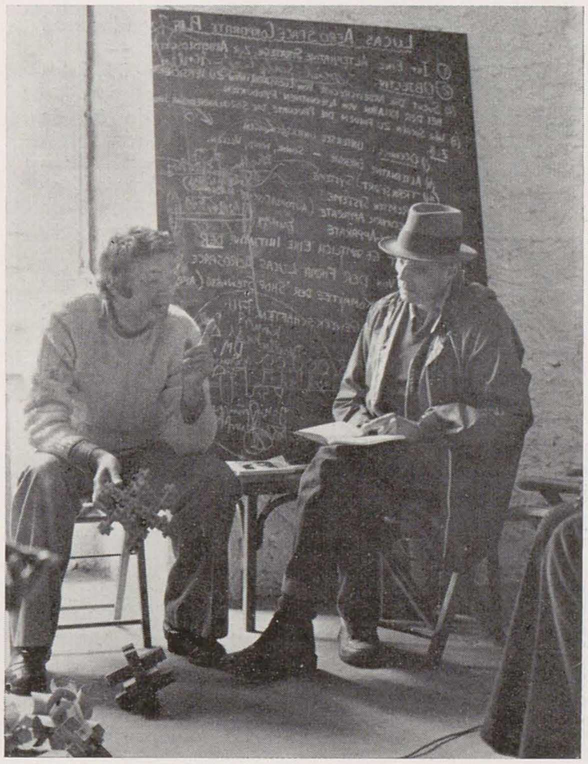
mulți ca nemți expune această documenta 6).

Dar iată și o asociație ceva mai logică în sectorul Realitate, hiperrealitate, irealitate cu Adami, Thomas Bayrle (n. în 1937, trăiește la Frankfurt pe Main) care umple niște suprafețe mici cu orașe și străzi suprapuse și care, cu un plus de sinteză și adîncire, ar putea ajunge la sistemul orașului universal, Matta, Moninot, Titus-Carmel, cel care așează pe coală scenografic mici obiecte din realitate, apoi le desenează și alăturat amănunțit. Ultimul sector al desenelor de mînă pune problema relației dintre linie, plan și volum prin desenele sculptorilor Chillida, Moore, Rickey, Serra, Snelson și alții.

Cu asta am epuizat Orangeria și ne îndreptăm spre muzeul Friedericianum, făcînd un ocol prin grădini și parcul vechi unde este expusă sculptura. Aici catalogul folosește doar pentru a găsi numele autorilor unor sculpturi, fiindcă dacă n-ai știut dinainte de cine e cutare lucrare, ai putea ușor crede că e de altcineva, cum sînt de pildă cele două tăvi uriașe cu apă care, dacă ar mai trăi, puteau fi atribuite lui Pino Pascali, dar aici sînt semnate de Hans Paul Isenrath, sau sculpturile în lumină laser care străbat seara cerul ; (. . .) din catalog aflu că ele aparțin unui german, Horst H. Baumann. Interpretarea pe care o dă aici artistul environmentului său se leagă de firul Ariadnei. El dă și un citat din Einstein pe care îl notez : „Cum ar arăta lumea dacă eu m-aș putea duce pe o rază de lumină?" Printre sculpturile grădinii aș mai nota „puntea" din fier a lui George Trakas, lungă de 224 de metri, care, vibrînd sub pași, scoate un sunet ciripit ca de păsări. Autorul este tot american ca Walter de Maria, care a vrut să introducă în pămînt o bară de alamă rotundă, lungă de un kilometru, careia să-i rămînă doar capătul la nivelul solului, un cerc cu diametrul de 5 cm.

Precum se știe și la noi, s-a rupt burghiul cu care s-a perforat gaura înainte de a străpunge jumătate distanța propusă. Acest proiect nedus pînă la urmă la capăt a stîrnit aici cel mai mare scandal și în general propunerile americanilor, fără măsură de grandioase, fiind învinuiți că cu ideile lor nu sînt în stare de nimic decît să-i pună pe alții să le execute niște pretenții absurde.

Cred că mai trebuie remarcate sculpturile de interior și ambientale ale următorilor artiști, aflate la Friedericianum : Dan Flavin, Nigel Hall, Alain Kirili, Wolfgang Nestler, Alf Schuler — minimaliști sau constructiviști, Charles Simonds cu micile lui machete cu ruine, amintind în sculpturi Dezastrele lui Piranesi, precum și camera lui Hans-Peter Reuter — și ea cu mare succes de public — pe jumătate pictură, pe jumătate sculptură ambient. Este o cameră curbată, placată cu majolică albastră, care în fața unui perete fundal are trei trepte. Pe peretele fundal se continuă în plan cu iluzia de spațiu, suprareal, liniile treptelor, și cele care despart plăcuțele de majolică. La lucrările de ambient s-ar mai putea continua descrierile și enumerarea, mă mulțumesc să notez doar camera lui Takis, care în formula-i cunoscută și nu prea inspirat încearcă o sinteză spațiu-sunet. Pictura tradițională nu ocupă spațiul la care ne puteam aștepta — și aici predomină minimalul geometric și informalul după moda americană. Un Francis Bacon destul de stingher, un... Tizian (Venus) de... Enzo Cacciola



(. . .), un hiperrealist Chuck Close cu „Linda", tabloul său foarte reprodus, Ulrich Erben, cam în modul picturii lui Mihai Horea, dar fără să atingă forța și puritatea acestuia, Camile Graeser în formula-i consacrată — bi-color, doar un galben pe albul pînzei, Gotthard Graubner cu două mari pînze umflate (la propriu) într-o monocromie vibrată de roșu englez, considerate într-o teorie critică fericită „a depăși închipuirea de materialitate și figură chiar și închipuirea de a fi pictate, în favoarea picturii", Gerard Merz cu o pînză mare pătrată pe care sînt trasate mărunte pătrățele intercalate de roșu, galben și albastru, Frank Stella amestec de bun gust cromatic și vulgaritate a formei în noua manieră a picturii sale — relief, Andy Warhol cu două variante emblematice.

(. . .) Am văzut destul de mult videoteca : aici se puteau urmări diferite performanțe ale artiștilor. Și aici am vrut să-i văd „pe viu" doar pe artiștii pe care îi cunoșteam din lecturile din țară : Vito Acconci, Rebeca Horn, Shigeko Kubota, Cynthia Lee Maughan, Ulrike Rosenbach, nu însă și pe Bruce Neuman, Dennis Oppenheim și William Wegman. La toate nivelele de la Friedericianum funcționau permanent zeci de televizoare, zeci de ecrane de pînză își schimbau permanent imaginile. Nu toate, de fapt majoritatea nu erau de cel mai bun gust, în domeniile acestea mai noi își face loc cel mai des diletantismul și incapacitatea de expresie. Artiștilor care la noi vor să încerce asemenea modalități pot să le fac mărturisirea liniștitoare că așa cum la noi te poți juca cu sunetul la un magnetofon și înregistra ce dorești, aici poți s-o faci cu imaginea prin benzile video care se adaptează unui televizor. Totul este ce faci și cui servesc aceste imagini.

Acum trebuie să deschid un paragraf fiindcă urmează să scriu despre Joseph Beuys, artistul cel mai interesant din R.F.G., centrul de interes al Documentei 6, după ce la celelalte a fost contestat sau numai tolerat. Beuys este artistul de o celebritate înspăimîntătoare în lume, pe care și-o poartă cu multă circumspecție, personalitate fascinantă, de o clarviziune și profunzime a minții geniale. Deși are mulți imitatori de suprafață, el rămîne inimitabil. Fac aproape cu rușine aceste afirmații, dar cred că acesta e adevărul. La cincizeci și șase de ani, în îmbrăcămintea lui vetustă, cu pălărie, el pare încă un fecior de țăran din nordul R.F. Germaniei, Socrate și Zarathustra deopotrivă. Mulți străini vin la documenta doar să îl vadă pe El. Aparatele de filmat și de fotografiat țăcăne continuu în preajma lui, tot ce vorbește se înregistrează și se ascultă cu mult interes. Este cu adevărat o sculptură vie, fără să-și pocească chipul cum fac atîția pe aici. Beuys este de un firesc să-i spun, straniu și, lucru to atît de straniu pentru un sculptor, el este foarte erudit. Lucrările sale de sculptură îmi par a avea o putere dincolo de obiect. Nu înțeleg de ce spune că ideea se încorporează în formă pentru că ideea la el întotdeauna depășește forma. Aș vrea să nu se înțeleagă toate aceste spuse ca o expresie a admirației, ci doar ca niște constatări. La documenta el are cîteva săli pentru expunere și spații întotdeauna centrale. Lucrarea lui principală de sculptură de aici este și cea mai recentă „Pompa de miere" — o pompă adevărată poartă într-un circuit continuu, asemenea celui sanguin, miere de albine printr-un furtun transparent care străbate etaje și săli, cuprinzînd sala Universității Libere Internaționale unde el șade în tot timpul documentei de 100 de zile, discutînd cu oamenii, primind mii de sugestii, atent la orice idee interesantă pe care și-o notează cu grijă. Am stat o săptămînă încheiată alături de mulți alții la conferințele și discuțiile Universității Libere Internaționale fără nici un moment de plictiseală.

Urmărind să pună pe primul plan creativitatea în viață ca și în artă, F.I.U. (cum i se spune prescurtat universității), această instituție care își are deja în cîteva centre importante din lume filiale, a reușit să se impună definitiv la documenta 6. Menirea F.I.U. este de a crea relații interdisciplinare între toate domeniile de creație — și creația nu trebuie înțeleasă doar în punctul de vedere tradițional artistic. Fiecare om este artist, spune Beuys. Omul de știință cînd discerne între o infinitate de posibilități face artă, omul politic face artă prin cea mai relevantă decizie a sa etc. Beuys a ajuns la sculptură prin biologie și am și eu impresia că știe bine ce face cînd introduce în sculptură „materiale" organice.

„Am folosit unsoarea în loc de lut nu pentru că e scîrboasă (în una din sculpturile sale, n.n.), ci pentru că temperatura are o acțiune asupra ei, o întărește și o lichefiază". „Gîndirea este plastică — sculptură". Toți psihologii vorbesc despre plasticitatea gîndirii, iată și un sculptor care spune că e plastică.

Între sculptură și plastică, în concepția lui Beuys, se face diferența că sculptura este ceva ce se modelează din exterior asemenea modului în care apa modelează pietrele rîului, iar plastica este ceva ce se modelează din interior asemenea osului în urma unor procese organice. Ar fi multe de spus încă despre acest artist și despre întîlnirile mele cu el — cînd va veni în România, așa cum am convenit, se vor afla și mai multe în legătură cu el. Despre participarea mea la documenta, datorată lui, las deocamdată să se publice în România doar ceea ce a înțeles Schelly Socks și a scris în articolul pe care îl trimit.

Am scris multe și mărunte — văd că deși am ales o formulă ușoară ca să ajung la acest capăt au trecut mai bine de două săptămîni de cînd am început. MIHAI OLOS

Kassel, Giessen, oct.—nov., 1977

P.S. O veste de ultimă oră. Beuys a primit pentru Universitatea Liberă Internațională premiul norvegian Jansen (10.000 mărci vest-germane) care s-a mai acordat lui Henry Moore.

În ilustrații aspecte de la Universitatea Liberă Internațională, Beuys și Mihai Olos.

BRÂNCUŞI FOTOGRAF

După expoziția de fotografii Brâncuși de la Photogalerie din Zürich (noiembrie 1976 – 9 ianuarie 1977), pe care nu multă lume a putut să o vadă, splendida carte-album a cercetătoarelor Marielle Tabart și Isabelle Monod-Fontaine de la Muzeul Național de Artă Modernă din Paris ne dezvăluie o latură mai puțin cunoscută a lui Brâncuși : aceea de fotograf. Partea introductivă este redusă la strictul necesar și ea se ocupă, între altele, de nevoia pe care a simțit-o sculptorul, de a-și fotografia singur operele, în diverse ipostaze, fie izolate, fie în ambianța atelierelor sale din Paris.

Fotografiile, în număr de 96 (plus cea de pe copertă), reproduse după clișee originale, au fost riguros selectate de către autoare, ele reprezentînd mai puțin de 20% din patrimoniul de clișee aflate în posesiunea Muzeului Național de Artă Modernă din Paris.

Vederile de atelier, totalizînd peste 50 fotografii, sînt cele care prevalează în album. Ele acoperă o perioadă de mai bine de 30 de ani de activitate fotografică a lui Brâncuși și anume din 1907 pînă în 1938. Nu se știe dacă vederea de atelier din 1901 de la Școala Națională de Arte din București a fost făcută de sculptor sau nu, totuși negativul original era în posesiunea lui Brâncuși.

Printre vederile de atelier publicate există unele remarcabile, foarte puțin sau de loc cunoscute. Ele au fost făcute cam prin anul 1923 și cuprind, pe lîngă unele opere finisate, o grupare pitorească de piese brute sau abia ebosate, cum sînt figurile 28, 31, 32, 35 și numeroase altele. Printre vederile de atelier există și 4 vederi generale, foarte interesante, datînd de prin 1925. Este vorba în special de fotografii cuprinzînd un număr mai mare de opere, inclusiv coloane.

Dintre operele sculptorului, fotografiate individual și sub diferite unghiuri, alegerea autoarelor s-a oprit cu predilecție asupra *Domnișoarei Pogany* (9 variante), *Ledei* (5 variante), *Păsărilor* (7 variante). Prin această selecție s-a urmărit să se arate preocuparea artistului de a-și fotografia operele sub cele mai felurite incidențe și efecte de lumină, spre a le pune mai bine în valoare.

În album nu sînt reproduse decît trei fotografii ale operelor în aer liber ale lui Brâncuși : două ale *Coloanei* Steichen de la Voulangis, una a *Coloanei* de la Tîrgu-Jiu.

Dintre fotografiile prezentate în album, 9 îl reprezintă pe Brâncuși în atelier, în timpul creației. Cel puțin una din aceste fotografii este catalogată ca autoportret. În două din vederile din atelier apar prieteni ai artistului : Fernand Léger și Man Ray, acesta din urmă fiind unul din cei trei mari fotografi care l-au îndrumat pe Brâncuși în arta fotografiei.

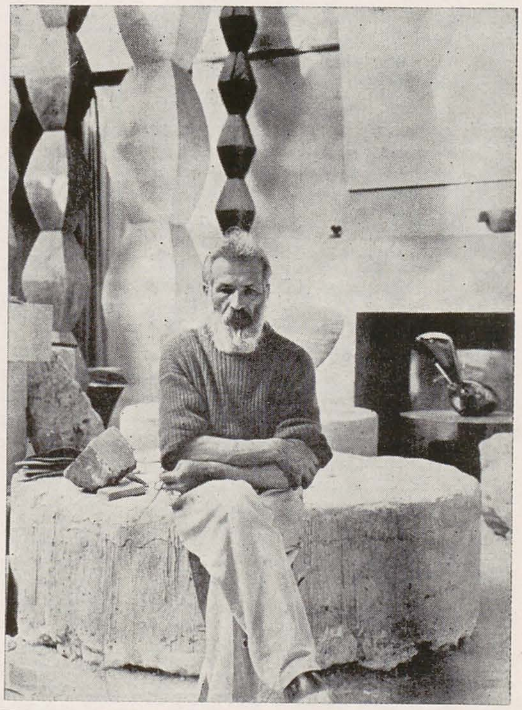
Partea de Note care încheie cartea cuprinde, în afara titlului, numărului de inventar, datei (fotografiei sau terminării operei) și originea clișeului și un scurt text explicativ privind operele artistului reprezentate în fotografia respectivă.

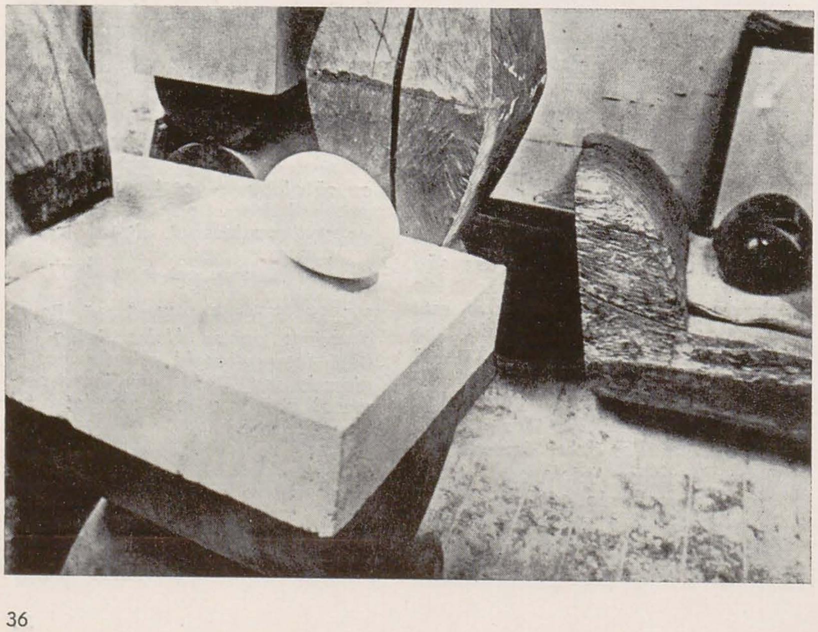
Este un merit deosebit al celor două autoare de a fi sintetizat admirabil și comentat cu competență, într-un număr redus de pagini, activitatea ieșită din comun a lui Brâncuși și ca fotograf.

ȘT. GEORGESCU-GORJAN

Marielle Tabart și Isabelle Monod-Fontaine : Brancusi photographe, *Musée National d'Art Moderne – Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Paris, 1977.*

1. Autoportret în atelier, cca. 1920–22 ; 2. Brâncuși în atelier, autoportret, 1933–34 ; 3. Vedere din atelier, cu Noul născut, *1929–30 ; 4.* Leda, *văzută din profil, 1926.*

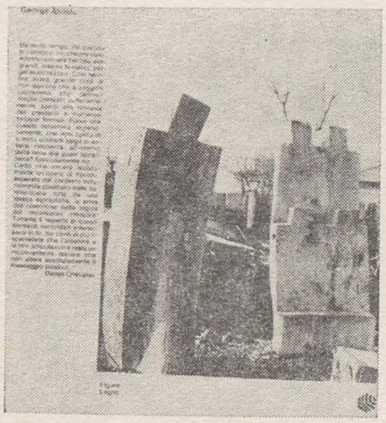




CONFRUNTĂRI INTERNAȚIONALE

Padova

La Padova, în sala mare a palatului *Ragione*, a avut loc, în perioada 24 septembrie – 20 noiembrie 1977, cea de a XI-a *Bienală internațională de sculptură mică*, organizată de municipalitatea locală. Printre cei 110 expozanți au figurat o serie de nume cunoscute în sculptura mondială contemporană, începînd cu austriacul Fritz Wotruba (decedat în 1975), căruia i s-a rezervat în semn de omagiu un spațiu de expunere special, continuînd cu francezii François Stahly, Alicia Penalba și Marta Pan, italienii Giò Pomodoro, Marino di Teana, Mario Arcuri, Berto Lardera și sfîrșind cu japonezul Kazuo Kitajima și iugoslavul Vjenceslav Richter. România a fost reprezentată prin sculptorii George Apostu și Gheorghe Iliescu Călinești (în il., respectivele pagini din catalog).



Pe parcursul cu circuit dirijat al expoziției au fost prezentate grupat unele dintre principalele direcții de orientare afirmate în plastica mică de astăzi, mai pregnant relevîndu-se pe o largă arie de exprimare tendințele decorativ-geometrice susținute de materiale noi, strălucitoare : metal eloxat, sticlă, materiale plastice etc. Sculptura de „expresie", reprezentată mai mult prin figurine în bronz sau ceramică, exploatează fie grotescul, fie tragicul, adeseori cu valoare simbolică. Elementele spațiale tridimensionale – veritabile machete de monumente sau decor arhitectural – au oferit o varietate de idei și soluții de imaginație, susceptibile de mărire la scară în decorul orașelor moderne. O remarcă ce se impune este proliferarea formelor din pietre semi-prețioase (oniyx, agat, calcedonită etc.) polisate cu răbdare, în vederea unor efecte de lumină și culoare specifice, apte a le introduce în interioare somptuare. O ultimă secțiune a fost rezervată bijuteriilor și podoabelor uzuale, considerate prin îndrăzneala lor drept „sculpturi-reliefuri", prezentate mai ales de către artiștii italieni în genere tineri.

Sculptorii români au fost singurii ce s-au prezentat cu lucrări realizate în lemn. Pe fondul îndelungatei noastre tradiții, ei au urmărit valorificarea fibrei calde, exploatîndu-i posibilitățile de expresie frustă, ca și calitățile decorative rezultate dintr-un finisaj meticulos sau din capacitatea nebănuită de adaptare a lemnului obișnuit la cerințele artei moderne.

Expoziția s-a bucurat de atenția unor critici ca Umbro Apollonio, Marco Valsecchi, Denis Chevalier, Giulio Carlo Argan, Georges Boudailles, Pierre Restany, A. M. Hammacher, Giuseppe Marchiori, Werner Hoffmann, François Mathey, Jacques Lassaigne ș.a., care semnează prezentările artiștilor cuprinși în catalog, semnalînd manifestarea pentru ținuta sa estetică maximă, cît și pentru valoarea sa de ultimă noutate în domeniul plasticii de mici dimensiuni. M. G.

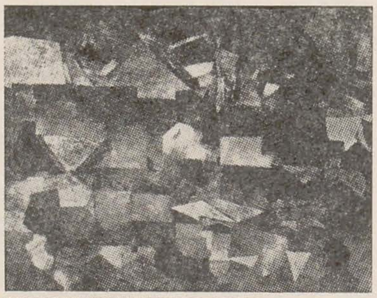
Poitiers

La *Musée Sainte-Croix* din Poitiers, în octombrie trecut a fost organizată, sub auspiciile municipalității, expoziția de grup *5 pictori contemporani din Iași*. Prezentată în catalog de prof. Ion Frunzetti, expoziția a cuprins un ansamblu de 30 de lucrări de pictură, semnate de Francisc Bartok, Dan Hatmanu, Corneliu Ionescu, Adrian Podoleanu și Liviu Suhar.

Graz

În programul de manifestări artistice prilejuite de aniversarea a 850 de ani de existență a orașului Graz, la care au participat și reprezentanți ai „orașelor înfrățite", a fost organizată la *Stadtmuseum Graz*, palatul *Khuenburg*, o expoziție de artă obiectuală a U.A.P. Filiala Timișoara (12 noiembrie – 30 decembrie 1977). Au expus : Victor Gaga, Kazinczy Gabriel, Jecza

Petru, Luca Adalbert, Molnar Zoltan, Romul Nuțiu, Gabriel Popa, Viorel Toma, Leon Vreme.

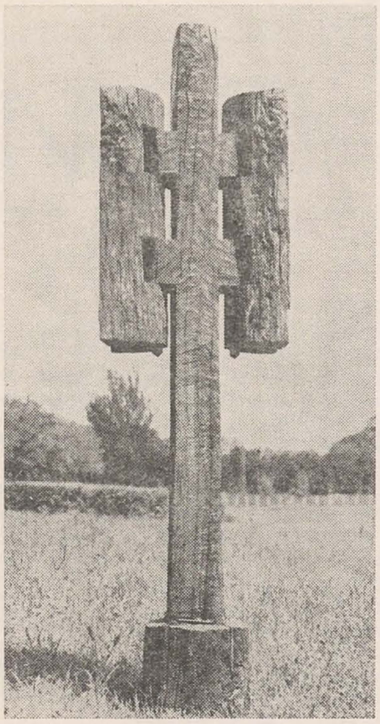


Debrețin

În cadrul schimburilor culturale dintre Filiala U.A.P. din Oradea și Filiala din Debrețin a Uniunii Artiștilor Plastici din Ungaria, în perioada septembrie–octombrie 1977 la Debrețin a fost prezentată o expoziție de pictură a artiștilor orădeni Coriolan Hora (15 acuarele) și János Kristófi (15 picturi în ulei).

Lausanne

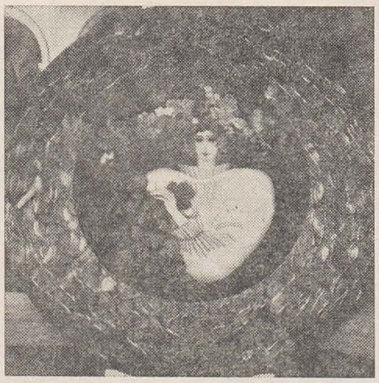
Răspunzînd invitației lansate de direcția *Galeriei Henry Meyer* din Lausanne, sculptorul timișorean Victor Gaga a participat la a patra ediție a expoziției internaționale



Sculptures en liberté, organizată de galerie în parcul teatrului Vidy din Lausanne (29 iulie – 25 septembrie 1977). Expoziția a reunit un număr de 42 artiști din Argentina, Cehoslovacia, Elveția, Franța, Republica Federală Germania, Italia, Marea Britanie, Olanda, Polonia, România, Suedia. Sculptorul român a expus lucrarea *Semn*, lemn de stejar, h 2,04 m.

Vevey

Paralel cu *Bienala de tapiserie* de la Lausanne, la *Musée Jenisch* din Vevey a fost prezentată o expoziție internațională de tapiserie (participanți din 22 țări), a cărei

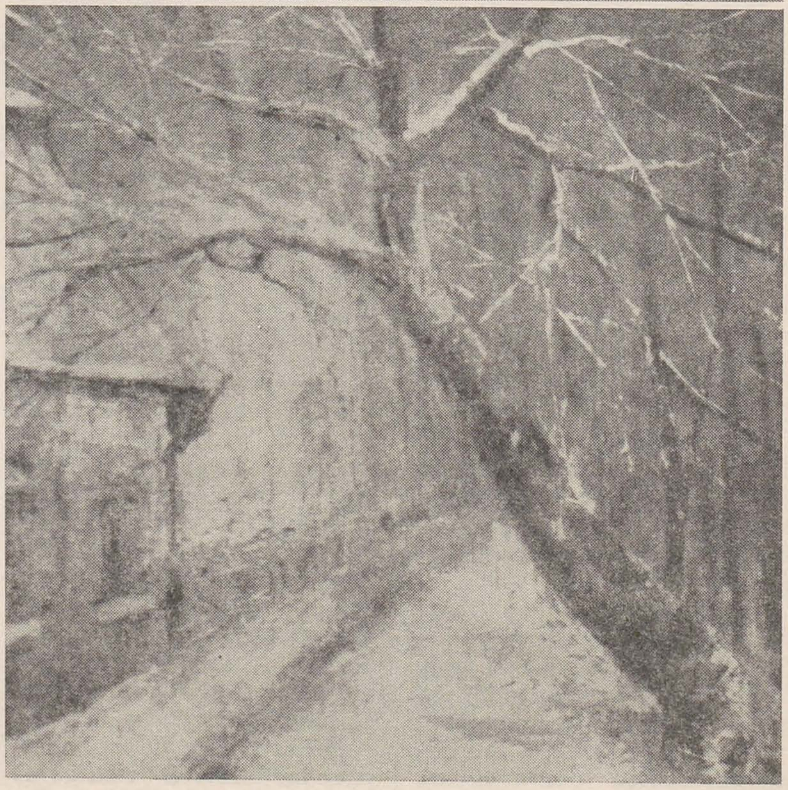


tematică era legată de cultura viței-de-vie. Arta românească a fost reprezentată printr-o lucrare realizată de Liliana Tăruș-Tudorache (în il.).

SIMEZE

Lucia Frențiu

Lucia Maria Victoria Frențiu e în cîmpul picturii noastre o apariție dacă nu chiar singulară, în orice caz marcată de semnul unei distincții. Poate pentru că cele mai bune dintre tablourile ei sînt întrucîtva șui, cu o indefinibilă și discretă notă de extravaganță. *Autoportretul* e compus nițel într-o parte, ceea ce nu-l împiedică și aibă ceva din noblețea și prestanța țărăncilor de la munte. *Portretul lui Sever Frențiu* e la rîndul său sobru și grav, dar licărul ochilor albaștri conferă o strălucire aproape bizară armoniilor încenușate ale ansamblului. În fond două tablouri foarte bune, lucrate cu seriozitate și știință. Într-un



alt registru se înscriu *florile*. Aici Lucia Frențiu își dezvăluie candorile, delicatețea de sentiment. *Macii albi* sînt proaspeți și puri, primitivi în sensul bun al cuvîntului, așa cum i se potrivește unei plante de cîmp. La fel, *Ulciorul cu grîu*. Florile de măr par stropite pe pînză, ploaie de petale albe și mărunte care însuflețește imaginea. Pretutindeni o materie vibrantă, modulată, diferențiată, denotînd o certă sensibilitate. Din păcate nu pot spune același lucru despre peisaje, unde, la multe, suprafețe întregi nu sînt propriu-zis pictate, ci numai colorate, pînza rămînînd de fapt goală. Grabă? Împrejurări de forță majoră care obligă la neterminare? Poate. Nu trag nici o concluzie, pentru că am văzut acum cîțiva ani o mică *Iarnă* de Lucia Frențiu excelentă. Știe să picteze bine și peisaje. În orice caz această primă expoziție personală a ei mărturisește virtuți remarcabile. (În il. : 1. *Autoportret*, ulei ; 2. *Popas*, ulei).

RADU BOGDAN

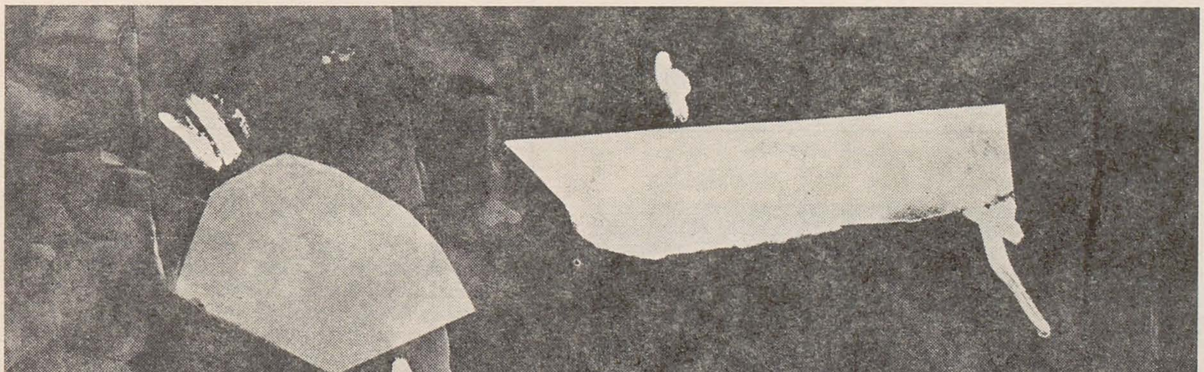
Pavel Codiță

Hotărît, Pavel Codiță nu este „monedă curentă". Arta sa nu piere din amintire după părăsirea expoziției și nici nu ne face insensibili prin confundabilitate cu operele altora. Poți fi sau nu din aceeași familie spirituală cu Pavel Codiță, însă trebuie să recunoaștem în operele sale acea putere de a reține, de a da de gîndit, de a convinge că ești în fața unui rezultat greu obținut, iar nu doar martorul unor încercări fără orizont.

Desigur că nu am uitat retrospectiva din 1976 de la Dalles, însă recenta expoziție de la Galeriile Municipiului a avut simplitatea caldă a unei vizite în atelier, a unei convorbiri cu acest pictor pasionat, entuziast și de larg orizont cultural. Oamenii și natura, natura stăpînită de oameni sînt motivele predilecte ale lui Pavel Codiță, neobsedat nici de teama monotoniei, nici de aceea de a lăsa, în afară, atîtea posibile subiecte pentru un pictor. Ceea ce intuiam explică foarte bine expoziția. Codiță nu este autor de imagini, ci al rostului lor în economia lumii noastre. O siluetă în mijlocul naturii nu este un „model" ci pretextul pentru artist de a stabili raportul funciar dintre om și natură. Zăbovind îndelung asupra peisajului, acesta pierde haina de pitoresc, de atractiv, dezvăluind pictorului un rost, o vigoare ce se trage din adîncuri și răzbate pînă la noi, și după noi. Astfel se explică dezbrăcarea peisajului de toate acele elemente care-l fac imediat recognoscibil și care-l situează în zona relațiilor noastre imediate. Pentru a îmbrățișa mai bine, cu ochiul și cu spiritul, pictorul se apropie strîns de colțul de natură cu care vorbește și atunci cîmpul sau copacul capătă o monumentalitate frustă, atemporală, gravitatea unei plante pe care o vedem într-o sămînță și pe care o așteptăm să crească pentru a o vedea din nou, în toată împodobita ei splendoare. Alteori artistul se îndepărtează de motiv, îl privește de undeva de foarte departe, componentele transformîndu-se în elementele unui dialog esențial, desfășurat în afara scurgerii timpului.

Din pete de culoare ce se hrănesc din tulburătoarea sevă a fondurilor negre, de necunoscut, și din linii severe, aspre, Pavel Codiță recompune realitatea sub semnul vocației de a nu trăda adevărurile funciare și de a nu se trăda astfel pe sine. (În il. : *Compoziție*, ulei).

RADU IONESCU



Ecaterina Zăinescu Marin

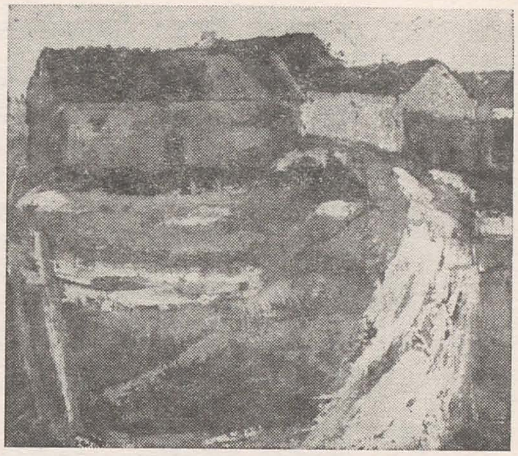
Prezență discretă dar constantă și de calitate în viața artistică a ultimelor trei decenii (de la debutul din 1948 la Ploiești, căruia-i urmează numeroase participări la municipale bucureștene, anuale, republicane etc.), Ecaterina Zăinescu Marin a deschis prima personală la Casa Centrală a Armatei, expunînd o selecție de 24 lucrări – pictură și grafică, cea mai mare parte de dată recentă. Activitatea îndelungată în cadrul Studioului de arte plastice al armatei a determinat și profilul universului artistic căruia-i aparține selecția, modelul real al acesteia întemeindu-se pe relația dintre istorie și viața militară (*Pe aerodrom*, *Vînători de munte*, *De strajă la hotare*, *În tranșeele Mărășeștilor*, *Eroul căpitan Valter Mărăcineanu*, *Eroina de la Jiu* etc.). Concepîndu-și compozițiile din planuri mari, simplificate, orînduite într-o succesiune ritmică bazată pe contrast valoric și cromatic, fie spre a asocia logic și unitar o pluralitate de reprezentări în aceeași imagine, fie spre a da o expresie avîntată unor atitudini ori sentimente, îndeosebi în portrete, autoarea izbutește să potențeze calități picturale proprii și, deopotrivă, elocvența modalităților grafice contemporane. Realizează astfel un remarcabil echilibru între expresia artistică și un program imagistic alcătuit pentru comunicări explicite, cu o finalitate educativă mobilizatoare, adresîndu-se în primul rînd unui public din sfera de activități militare. Programul de imagini este respectat cu strictețe, dar artista izbutește să exploateze semnele (care sînt uneori detalii de tehnică militară) investindu-le cu funcție artistică în ansamblul compoziției, opera depășind prin calitate și interes grupul

de receptori inițial prevăzut și înscriindu-se într-o sferă mai amplă a artei angajate contemporane, în general.

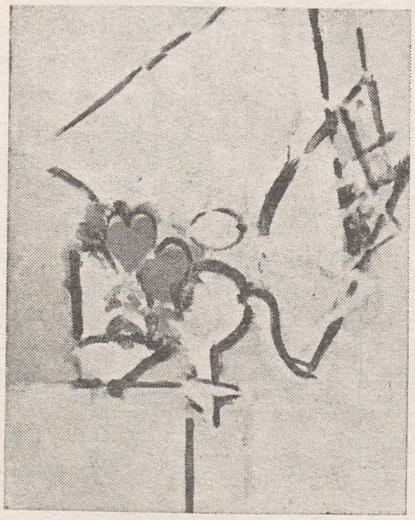
HORIA HORȘIA

ECATERINA ZĂINESCU-MARIN :
1. Elena Chiriță, eroina din războiul antihitlerist.
2. Eroina de la Jiu.

SIKLÓDY TIBOR
Pictură. Palatul Culturii din Tîrgu-Mureș. Aprilie.



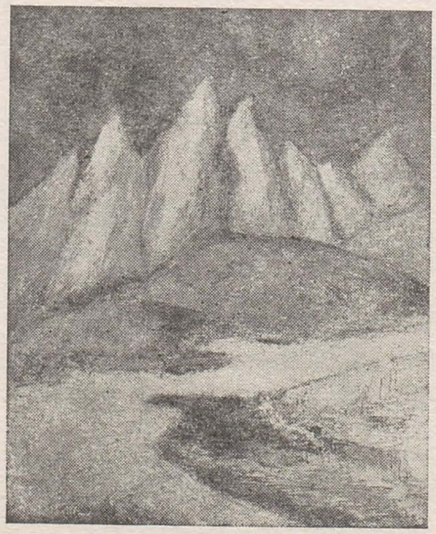
NICOLAE CHIRILOVICI
Pictură. Galeriile Alfa – Arad. Aprilie.



VASILE GRIGORE
Pictură. Galeriile de artă ale Municipiului București. Mai.

RĂDUȘ JUGĂURS
Grafică. Hanul cu tei. Aprilie-mai.

FILIALA U.A.P. BUZĂU
Expoziție de primăvară. Grafică. Gheorghe Ciobanu, Gheorghe Coman, Victor Constantinescu, Cornelia Dumitrache, Nicolae Ionescu, Luminița Ispirescu, Elena Laza, Mihail V. Menzopol, Florin Menzopol, Emil Pricopescu, Ion Rusu, Gheorghe Stoica, Aurelia Tudorache, Vrapciu Liusic, Nicolae Zîmboianu.



MATILDA ULMU
Pictură. Sala mică a Teatrului Național. Mai.

ARTA 4/78

REDACȚIA

Str. C. A. Rosetti 39, tel. 13.91.36
70126 București

ADMINISTRAȚIA

Uniunea Artiștilor Plastici

Str. Nicolae Iorga 42, telefon 50.20.45
71118 București

ARTA 78

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

CONFERINȚA NAȚIONALĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA	1	Cuvîntarea tovarășului NICOLAE CEAUȘESCU la Conferința Națională a U.A.P.	
	8	Scrisoarea adresată tovarășului Nicolae Ceaușescu	
	10	Ion Vlasiu – pictor	Horia Horșia
	16	Expresia omului în artă	prof. dr. Gh. Ghițescu
CRONICA	22	Ligia Macovei	Vasile Nicolescu
ARHIVA BRÂNCUȘI	24	Contribuții la cunoașterea unui proiect al lui Brâncuși : Templul din Indor	Șt. Georgescu-Gorjan
CRONICA	29	Patriciu Mateescu	Horia Horșia
CRONICA	32	„Eliberarea Bulgariei oglindită în artele plastice"	Vasile Florea
ITINERAR DE ARTIST	34	Kassel – Documenta 6	Mihai Olos
CARTEA DE ARTĂ	36	Brâncuși fotograf	Șt. G.-G.
INFORMAȚII	37	Confruntări internaționale. Simeze	

COPERTA	I	Tovarășul Nicoale Ceaușescu întîmpinat cu vii aplauze la Conferința Națională a U.A.P.	
	IV	Floare, porțelan, lucrare distinsă cu Medalia de aur, Faenza 1978	Patriciu Mateescu

LA CONFÉRENCE NATIONALE DE L'UNION DES ARTS PLASTIQUES DE LA REPUBLIQUE SOCIALISTE DE ROUMANIE	1	L'allocution du camarade NICOLAE CEAUȘESCU à la Conférence Nationale de l'U.A.P.	
	8	La lettre adressée au camarade Nicolae Ceaușescu	
	10	Ion Vlasiu – peintre	Horia Horșia
	16	L'expression du corps humain en art	Prof. Gh. Ghițescu
CHRONIQUE	22	Ligia Macovei	Vasile Nicolescu
LES ARCHIVES BRANCUSI	24	Contributions à la connaissance d'un projet de Brancusi : Le Temple d'Indore	Ștefan Georgescu-Gorjan
CHRONIQUE	29	Patriciu Mateescu	Horia Horșia
CHRONIQUE	32	„La libération de la Bulgarie reflétée dans les arts plastiques"	Vasile Florea
ITINÉRAIRE D'ARTISTE	34	Kassel – Documenta 6	Mihai Olos
LE LIVRE D'ART	36	Brancusi, photographe	Șt. G.-G.
INFORMATIONS	37	Confrontation internationales. Cimaises	

COUVERTURE	I	Le camarade Nicolae Ceaușescu salué par des applaudissements chaleureux à la Conférence nationale de l'U.A.P.	
	IV	Fleur, porcelaine. Médaille d'or du Concours international de céramique, Faenza, 1978	Patriciu Mateescu

НАЦИОНАЛЬНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ СОЮЗА ХУДОЖНИКОВ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ РУМЫНИЯ	1	Речь товарища НИКОЛАЕ ЧАУШЕСКУ произнесеная на Национальной Конференции Союза Художников	
	8	Письмо товарищу Николае Чаушеску	
	10	Ион Власиу — живописец	Хория Хоршия
	16	Выражение человека в искусстве	проф. д-р Г. Гицеску
ХРОНИКА	22	Лиджия Маковей	Василе Николеску
АРХИВ БРЫНКУШЬ	24	Вклад в познание одного из проектов Брынкушь : Храм в Индоре	Шт. Джеорджеску-Гогжан
ХРОНИКА	29	Патрицьу Матееску	Хория Хоршия
ХРОНИКА	32	«Освобождение Болгарии отраженное в изобразительном искусстве»	Василе Флоря
МАРШРУТ ХУДОЖНИКА	34	Кассель — Документа-6	Михай Олос
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КНИГА	36	Брынкушь фотограф	Шт. Г.-Г.
ИНФОРМАЦИИ	37	Международные сопоставления	

ОБЛОЖКА	I	Товарища Николае Чаушеску встречают бурными аплодисментами на Национальной Конференции С.Х.	
	IV	Цветок, фарфор, работа отмеченая Золотой медалью, Фаенца, 1978	Патрицьу Матееску

PREZENTARE ARTISTICĂ
Mircea Corradino

FOTOGRAFII
Octavian Stăcescu, Eugeniu Lupu, Atanase Cartojan

DIAPOZITIVE ÎN CULORI
Atanase Cartojan

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile poștale, factorii poștali și la Ad-ția revistei ARTA din str. Nicolae Iorga 42, București

Costul unui abonament :

pentru întreprinderi și instituții : lei 204 anual (12 apariții) ; lei 102 – 6 luni ;
pentru persoane particulare : lei 180 anual (12 apariții) ; lei 90 – 6 luni.

Pour l'étranger : ILEXIM – Le département export-import presses, Bucarest, Calea Griviței nr. 64–66, P.O.B. 2001, Telex 011226

Prix de l'abonnement : 15 dollars par an (12 numéros).

40541

Lei 15

TIPARUL : COMBINATUL FONDULUI PLASTIC, STR. BĂICULEȘTI NR. 29, București, România